# MESTER

VOLUME XVII SPRING 1988 NUMBER 1

# MESTER

VOLUME XVII SPRING 1988 NUMBER 1

**EDITORIAL BOARD**

Silvia Rosa Zamora
**Editor-in-Chief**

Ed Lazzara
**Production Editor**

Jean Graham-Jones
**Circulation Editor**

Laura Radchik
**Business Editor**

Vilma Wood
**Canje Editor**

**EDITORIAL ASSISTANTS**

Elane Granger-Carrasco
Luis Miguel Vicente
Juan José Prat Ferrer
William Vogel

We would like to thank our new editors, Elane Granger-Carrasco (former Editorial Assistant), Joy L. Hartnett and Kristine Ibsen for helping us finish this issue.

**ASSESSORS**

Shirley L. Arora
Eduardo Dias
Richard Reeve
Rubén Benítez
Joaquín Gimeno Casalduero
Enrique Rodríguez Cepeda
Paul C. Smith

We wish to thank Dean Herbert Morris and the Department of Spanish and Portuguese, UCLA, for making this issue possible.

*MESTER* is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are published in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024.

*MESTER* is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$17.00 for institutions, US$10.00 for individuals and US$6.00 for students. Add US$2.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico.

*MESTER* is indexed in the MLA International Bibliography.

ISSN 0160-2764
Copyright © 1988 by The Regents of the University of California
All rights reserved.
ISSN 0160-2764

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XVII SPRING 1988 Number 1

CONTENTS

ARTICLES

La frustrada andadura cinematográfica de León Felipe
*Agustín Sánchez Vidal* ..... 1

Historical and artistic self-consciousness in Carballido's *José Guadalupe (las glorias de Posada)*
*Jacqueline Eyring Bixler* ..... 15

La escritura reflexiva de Miguel Labordeta en su teatro
*José Enrique Serrano Asenjo* ..... 29

Sobre la concepción mística del amado en San Juan de la Cruz: los dos niveles de lectura
*Luis Miguel Vicente* ..... 39

POETRY

Llanto al pie del Monte Carmelo
*Juan José Prat Ferrer* ..... 49

Pensando en Cernuda ..... 50
Delirio ..... 51
Paisaje ..... 52
*Luis Miguel Vicente*

NARRATIVE

A lixeira
*Miguel Barbosa* ..... 53

Review

García Rubio, Oscar. *Porque Callo.* Ed. Solitario, Col. Folder, México. 1987.
*Laura Radchik* ..... 65

Publications Received ..... 67

Contributors ..... 69

*Mester, Vol. xvii, No. 1 (Spring, 1988)*

# La frustrada andadura cinematográfica de León Felipe

En enero de 1984 tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid un simposio sobre León Felipe en el que presenté una comunicación que bajo el título de *Presencia de Juan Larrea en León Felipe* constituía un estudio de las circunstancias y motivos que habían llevado al poeta vasco a incluir a León Felipe como personaje de un guión escrito entre él y Luis Buñuel, nunca filmado y titulado *Ilegible hijo de flauta*. En esa comunicación desarrollaba las diferencias entre las dos versiones con que contamos de *Ilegible*: la que Larrea confió a Octavio Paz para su publicación en la revista mexicana *Vuelta* en 1980 y la que Buñuel me entregó para su edición en la *Obra Literaria* del cineasta que publiqué en Zaragoza en 1982. Quisiera ahora añadir otros datos que suman a esa frustrada presencia de León Felipe en las pantallas, frustrada por la imposibilidad de un proyecto ajeno las amarguras que le cupieron debido a la inviabilidad de los suyos propios.

"A mediados de 1965, coincidiendo con los resultados finales del Primer Concurso de Cine Experimental, los directivos del Instituto Nacional de Bellas Artes encargan a Manuel Michael la organización de un programa semanario de televisión con fines culturales... De entre el equipo de nuevos directores sobresale Felipe Cazals, un joven mexicano que había cursado en París estudios de cine y que aún no había conseguido desempeñar ningún trabajo de cine profesional en el páis. *Que se callen...* es el corto más ambicioso de la serie. Para reflejar la personalidad y el mundo literario del poeta español León Felipe, exilado en México, el director y su guionista (Paco Ignacio Taibo) adoptan una posición contraria a la del apunte bibliográfico o de la hagiografía laica. Tienden hacia el documento vivo" (Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Capítulo "El ensayo filmado", pp. 328 a 336).

*Que se callen...* alterna las escenas de la vida cotidiana de León Felipe dentro de la más ortodoxa estilística del *cinéma-verité* con las lecturas de

seis poemas de *¡Oh, este viejo y roto violín!* (a cargo del propio León) ilustradas con una imaginería alusiva: campos de concentración nazis, palomas en vuelo o flotando muertas en un río, según los pasajes textuales. Sorprendido en su casa o en el café Sorrento en conversación con el guionista Paco Ignacio Taibo (escritor exiliado, a su vez, desde su Asturias natal) el cortometraje constituye uno de los retratos más directos y penetrantes que nos han quedado del autor de *Versos y oraciones de caminante*.

Como observe Jorge Ayala: "El cuerpo vertebrado de la película es lo fundamental. En otras palabras, el máximo acierto de *Que se callen...* es la figura misma del poeta. Impulsado por su afán de inquisición, Cazals filma casi irrespetuosamente la vida diaria de León Felipe. Viola su protectora superficie, su intimidad, ese pequeño mundo cotidiano que subsiste y determina cada arranque cósmico de su poesía. Con la rapidez de una mirada indiscreta que aprovechara su oportunidad única, la cámara repta por las paredes de la estrecha casa en que vive el escritor, penetra en la habitación del anciano, descubre un espejo tapizado por fotografías semiborradas, escudriña los recuerdos intrasferibles con su ojo deformante, captura muebles, objetos personales, más fotografías enmarcadas: todo parece recobrar un sentido que se nos resiste."

Y, sin embargo, Cazals tuvo bastantes dificultades para rodar, debido, en buena medida, a la hostilidad del poeta contra el cine en sí misco, más que contra este proyecto en concreto; como confesaría el cineasta en una entrevista en *el Diorama de la Cultura* del *Escelsior* (México, 20-7-1969): "León Felipe era una gente bastante difícil, y cuando lo fui a ver para plantearle la idea de hacer un cortometraje, inmediatamente me dijo que no, que él detestaba al cine."

Quien conozca las muchas energías que León Felipe dedicó al cine quizá se muestre sorprendido por esa abrupta declaración de odio; no así, por el contrario, quien haya recorrido con detenimiento sus relaciones con el aparato cinematográfico mexicano y las haya situado en su contexto, bastante complejo, por cierto.

Empecemos por lo primero, enhebrando algunos datos que ilustren una de las más luminosas afirmaciones del poeta de Tábara: "Mi canto florece en la convergencia de los mitos." Un talante de este cariz le llevó a suponer que el cine podía ser al medio idóneo para desarrollar sus intuiciones, y así, publicó en 1946 (en *Cuadernos Americanos*) *Alas y jorobas o el Rey Bufón*, "Poema cinematográfico donde se siguen, se cambian y se prolongan las líneas de *El Rey Lear* de Shakespeare de una manera hispánica y quijotesca." Ya aquí el Bufón se rebela "contra los directores capataces."

Pero quizá sea *La manzana* su proyecto fílmico más ambicioso y sostenido (publicado como "Poema cinematográfico" en 1951 por Editorial Tezontle y como pieza dramática en 1954 en *Cuadernos Americanos*). En

el prólogo al "poema cinematográfico" reconoce su arranque galdosiano, a partir de *La sombra* del novelista canario: "Pero la nueva arquitectura y las torrecillas son mías. El pararrayos es de Juan Larrea." En la versión teatral es aún más explícito al expresar su reconocimiento a Larrea: "El juego de los símbolos lo aprendí de mi amigo el *maestro de poetas*, Juan Larrea. En una obra suya, *Luz iluminada*, nacida en México y aún no publicada en español, se enumeran todas las aventuras metafóricas de la Manzana a través de la Historia de Occidente."

En efecto, en *La manzana* se entablan una serie de analogías visuales que León Felipe seguramenta estimó altamente fotogénicas, ya que expresaban mediante cuadros famosos y arquetípicos situaciones que a través de la Gran Galería de los Símbolos resumían momentos culminantes de la humanidad occidental. Así, *En el umbral de la eternidad*, de Van Gogh, en el que un viejo, con los codos sobre las rodillas, sostiene entre las manos la cabeza calva, vencida hacia el suelo y cargada de pesadumbre. Los "juegos frutales" de *La Manzana y el Prestidigitador* de Cézanne establecen la analogía entre este fruto y el seno, el corazón, la calavera y la Tierra (la manzana comon "diminuto paradigma de la Tierra"). *Adán y Eva* de Rubens ilustra "La Manzana Original." mientras que *El niño de Vallecas* de Velázquez representa "La Manzana del Escarnio" (España burlada como un Ecce Homo a través de ese niño que sostiene en una mano un cetro y en la otra una manzana) y Guillermo Tell "La Manzana de la Libertad." A continuación de ese recorrido por la Historia, la Mitología y el Arte, comparece Newton con su "Grave Manzana," que demuestra la "relación misteriosa que existe entre la gravitación de la Tierra y el pecado original." Llevando hasta sus últimas consecuencias la analogía del lienzo de Van Gogh, el *San Francisco* de El Greco nos recuerda la relación entre la manzana del pecado y la calavera. Cierra la serie un cuadro que "representa a Paris y Helena en la Isla de Cranae," pintado de un modo "*necesariamente convencional*, recordando, en el estilo nada más, una de las escuelas de los siglos XVI, XVII, Ticiano, Rubens, Pousin...." Como anota León Felipe, "Paris fue un príncipe troyano que prefirió el amor al poder y la gloria."

De modo que a través de los tiempos ("la historia es un juego de pelota") ese "diminuto paradigma de la Tierra" que es la manzana acompañaría al hombre desde el Paraíso hasta la calavera de su muerte, siendo a la vez símbolo del pecho y corazón de Helena, de la libertad defendida por Guillermo Tell (y escarnecida en España) y de la dependencia demostrada por Newton. El Gran Modisto expresa bien esa capacidad de irradiación que tienen los símbolos como la Manzana: "La cola es larga.../ —larga y negra cola, como un río sombrío/ que se pierde en la Historia."

Este resumen ya permite adivinar, sin embargo, que León Felipe tenía una idea bastante ingenua de lo que era el cine, especialmente como arte

con una vertiente industrial. Y el desengaño no tardó en llegar al tratar de plasmar en celuloide su imaginería.

Y sobrevino el choque. En 1945 publicó en la *Revista del Guatemala* un texto titulado "El cine y el poeta" que luego sería incluido como prólogo en la versión de 1951 de *La manzana*. Allí se dicen cosas muy fuertes respecto al cine mexicano: "Todavía no se ha atrevido nadie en México a quemar un cine ni a linchar un productor, y no será porque no le conozcan, que cínica, vanidosamente y con letras de escándalo estampa siempre su nombre en la pantalla. Pero todo se andará." Y añade: "Eso de hacer un poema entre varios señores reunidos en una mesa redonda como los consejeros de un banco es tan grotesco como norteamericano."

Frente a ese cine fenicio y filesteo propone un cine *dionisíaco*, que considere la pantalla "esa sábana blanca y milagrosa como el sudario de Lázaro y de Cristo [que] le ha sido dada al hombre para otros menesteres."

Tras esas consideraciones un tanto etéreas y genéricas, termina aludiendo a circunstancias muy concretas: "Se acaba de dar una batalla por cuestiones sindicales en el campo económicamente próspero del cine mexicano. A mí me parece que no ha ganado nadie. Y de lo que estoy seguro es de que el problema no se ha planteado todavía en los términos debidos. Es una cuestión de justicia, desde luego. Pero de justicia trascendental. Los dos bandos están corrompidos, sindical y artísticamente. Y los dos desaparecerán."

León Felipe se refiere a una pugna de intereses en el seno de la industria cinematográfica mexicana que tuvo como resultado indirecto dejarle (a él y a muchos otros aspirantes) sin posibilidades de acceso a los "platós." Aunque la cuestión es muy compleja, intentaré resumirla en sus líneas maestras.

En 1945 se produjo en el cine mexicano una gran alza de los costos de producción, con el inminente fin de la Segunda Guerra Mundial: escasez de película vírgen, competencia que volvía tras el respiro del conflicto bélico, desordenado crecimiento que había llevado a una cierta anarquía...

En esa coyuntura un tanto crispada se produjo la escisión del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) por parte de varias secciones debido al ataque a puñetazos de Salvador Carrillo contra el cameraman Gabriel Figueroa, al acusarle éste de complicidad con el anterior secretario general, Enrique Solís.

Surgió así el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) de la República Mexicana, con Mario Moreno ("Cantinflas") en el cargo de secretario general, Jorge Negrete en el de secretario de conflictos y Gabriel Figueroa en el de secretario de trabajo. En busca de apoyo para el nuevo sindicato "Cantinflas" publicó en abril de 1945 en la revista *Cine Continental* un artículo titulado "Yo soy fascista" donde, en un tono demagógico y populista, explicaba su posición corporativista (por entonces

venía a ganar medio millón de pesos por película, poco antes de que Buñuel cobrara unos veinte mil por dirigir las suyas).

El STIC, con Carrillo a la cabeza, no se resignaba a perder la partida, y convocó en julio la huelga general. El día 15 "Cantinflas" ordenó a todos los suyos concentrarse en los estudios para esperar la llegada de los huelguistas con las armas en la mano e impedir que se suspendiera la producción. Allí estaban Jorge Negrete, Arturo de Córdova y otros actores que, como ha hecho notar Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*, emulaban en la vida real sus personajes de película. Los del STIC no se presentaron.

El STPC había ganado la partida. El Presidente de la República apoyó al nuevo sindicato y Negrete, María Félix y otros actores famosos se retrataron con él. Este espíritu aristocratizante se reflejó también, como es natural, en la Sección de Directores, que acordó limitar el ingreso en ella de directores extranjeros. Sólo se admitirían realizadores muy prestigiosos que "no vinieran a aprender, sino a enseñar." Si en 1944 se habían aceptado catorce directores debutantes, en 1945 sólo se permitió la entrada al argentino Roberto Ratti (nada brillante, por cierto).

Y es precisamente en 1945 cuando León Felipe llevará a cabo su intento, necesariamente frustrado en las circunstancias aludidas. El poeta de Tábara protestó contra esta política de "puerta cerrada" en una carta abierta dirigida a "Cantinflas" que le publicaron en *Cine Mexicano* (17-3-1945), y donde reitera ideas que ya hemos visto al ocuparnos de su artículo en la *Revista del Guatemala*. Dado su interés, ofrecemos la carta en el Apéndice I.

"Política de puerta cerrada" es, en todo caso, un eufemismo sumamente versallesco para expresar las calamitosas consecuencias de esta hipertrofia sindical. El crítico francés Charles Chaboud hizo una serie de entrevistas durante su visita a México que publicó en *Positif* y se transcribieron en español en *Nuestro Cine* de Madrid ("Luis Buñuel y el nuevo cine mejicano," n. 50, 1966). Allí decía Buñuel enjuiciando retrospectivamente los resultados de la estrategia sindical citada: "Nuestro Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica es el mejor del mundo en cuanto a la defensa de sus miembros. Acoge todas las secciones de la cinematografía, desde al guionista hasta el violinista que interpretará la música de fondo, pasando por el barrendero del estudio. Y si éste no ha sido pagado, se puede parar toda la producción. Es un arma poderosa para controlar a los productores, a los que pagan. Esto es magnífico. Sólo que hay algo que impide el desarrollo del cine mejicano: no se acepta a nadie más en el Sindicato. No exagero. Bajo ciertos requisitos se admiten actores, a veces realizadores, pero hay secciones completamenta bloqueadas. Voy a darle un ejemplo concreto: Supongamos que alguien es admitido en el Sindicato, cosa difícil, imposible casi, incluso para los hijos de los

sindicalizados, pero supongamos que entra gracias a las recomendaciones o por simple suerte. Se le dirige hacia la sección de construcción de decorados durante dos a tres años. Si es muy inteligente y ha hecho brillantes estudios en Filosofía y Letras puede tal vez llegar a ser maquinista o electricista. Así se estanca tres o cuatro años más, y después tiene que elegir una especialidad, la imagen, el sonido o la realización. Tomemos, por ejemplo, la realización. El maquinista que aspira a ser realizador se convierte entonces en jefe de figuración, es decir, el que, si se necesitan extras, los elige y los dirige. Al cabo de dos o tres años, nunca se sabe cuánto puede durar, llega a ser "script-boy," y así permanecerá durante un largo período. Y nuestro hombre, con mucho talento y si cuenta con cuatro o cinco ayudantes de dirección muertos durante la espera, puede entonces convertirse en ayudante, donde acabará sus días."

Con estos datos en la mano puede calibrarse mejor a las puertas de qué especie de fortaleza inexpugnable había acudido a llamar León Felipe con sus poemas cinematográficos. Sus posibilidades de rodaje eran nulas, y de ahí su desencanto e irritación con el cine mexicano.

En eso el testimonio de Buñuel es bastante imparcial, ya que él había sido una de esas excepciones previstas por el Sindicato, ese "prestigioso director extranjero" a quien se permite el ingreso en 1946 para dirigir, precisamente, un filme a la mayor gloria de uno de los cabecillas del STPC, Jorge Negrete. Esa película, que en un principio se iba a titular "En el viejo Tampico," terminó siendo "Gran casino." Aunque Buñuel se había trasladado a México desde Hollywood para realizar una versión de "La casa de Bernarda Alba," terminó integrándose en los engranajes del cine azteca con sus cintas "alimenticias."

No lo hizo de una manera pasiva, sin embargo. Al tomar contacto con la emigración española en México intentó hacer un cine digno y personal, retomando incluso su experiencia comercial en Filmófono. Con Manuel Altolaguirre como productor haría con el tiempo *Subida al cielo*, y con Max Aub colaboró en el guión de *Los olvidados*, que le permitió en 1949 ser redescubierto en Europa. También colabora en ese proyecto Juan Larrea (aunque ninguno de los dos coguionistas figurase en los créditos por problemas sindicales). Con este último también adaptó *El último mono* de Arniches en 1948 y por las mismas fechas planeaba otro filme de ambiente popular con el título de *Mi huerfanito jefe*. Pero, sin duda, su colaboración más fructífera será *Ilegible hijo de flauta*, en la que volveremos a encontarnos, tras largos avatares, a León Felipe.

En sus *Conversaciones con Buñuel* Max Aub nos ha dejado el testimonio del cineasta aragonés, que puede ampliarse con el de *Mi último suspiro* y los *Complementos circunstanciales* publicados por Juan Larrea en *Vuelta* (México, n. 40, marzo de 1980). En esencia, ese es el itinerario de tan extraordinario documento, "el excepcional *Ilegible hijo de flauta*, uno

de los textos más revolucionarios y fascinantes de las letras españolas," en opinión de Rafael Conte. Paso a resumirlo brevemente.

En 1927 Larrea escribió un texto narrativo que recogía el cambio de piel a que se sentía impulsado por esas fechas, y que tendría un cauce paralelo en Oscuro dominio, como ha hecho notar David Bary (*Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Pretextos, Valencia, 1984, p. 169). Gerardo Diego ya había encontrado ese relato muy cinematográfico. En 1937 desapareció en Vallecas en un registro de la policía, que se había personado en la casa de la hermana de Larrea. Al proyectar Luis Buñuel en su casa mexicana *Un perro andaluz* para un grupo de amigos exiliados en 1947, instan al realizador y al poeta vasco a una colaboración, que consiste en la reelaboración conjunta del texto perdido. Tras una serie de frustrados intentos, Larrea añade en 1957 algunos pasajes en colaboración con su hija Luciana, que no gustan a Buñuel. En 1980 Larrea publica su versión unilateral en los números 39 y 40 de la revista mexicana *Vuelta* (Febrero y Marzo de 1980). Buñuel, discrepando con la versión de Larrea, me entrega la pactada de 1947, que publico en mi edición de su *Obra Literaria* (Zaragoza, 1982).

Las adiciones del poeta vasco tienen distinto alcance y significación, pero entre ellas destaca una en que se nos muestra una paladina y clara alusión a León Felipe.

Ilegible y Avendaño, tras abordar el Nuevo Mundo al que les ha llevado un naufragio, se topan en un desierto con diversos personajes. Entre ellos aparece un león que dormita junto a unos huesos mondos y lirondos. El rebuzno del burro en el que cabalga Avendaño (cual nuevo Sancho Panza) despierta al león, que sale en su persecución. "Hazte el Tancredo y encomiéndata a San León Felipe" aconseja Ilegible a Avendaño. "¿Viste como se parecía de verdad a León Felipe?" la replica Ilegible.

No insistimos más en el pasaje, porque se ofrece íntegro en el Apéndice II. Pero sí merece la pena suponer que la supresión de secuencias como ésta y la de la concentración de los Testigos de Jehová tuvieron que ser determinantes para que Buñuel (a quien no gustaban) y Larrea (que las consideraba imprescindibles) rompieran su colaboración, aun manteniendo la amistad. No en vano León Felipe había dedicado *Ganarás la luz* a Larrea, "maestro de poetas," y de él tomaría algunos de los temas centrales de su cosmovisión: España como víctima sacrificial, la aspiración a un mundo u orden nuevo, el instrumento poético como servicio desarrollado en pos de la percepción de la ultrarrealidad, el concepto de la Hispanidad, etc. Precisamente las grandes líneas maestras que vertebran *Ilegible hijo de flauta*.

Pero aún hay más. Al intentar vender en el mercado estadounidense *Ilegible*, Larrea y Buñuel le pusieron un prólogo enormemente significativo, donde abogaban por un cine poemático frente al cine-novela y el cine

comercial. Este texto podría ponerse en conexión, ciertamente, con el más programático de los emitidos por Buñuel, *El cine, instrumento de poesía*, que recoge una conferencia pronunciada en la Universidad de México, en 1958. Pero que tampoco haría mala pareja con "El cine y el poeta" publicado por León Felipe en la *Revista de Guatemala* o con su carta abierta a Mario Moreno "Cantinflas." Dado que el texto de Buñuel y Larrea no es de fácil acceso en su integridad (como tal, está inédito), se ofrece en el Apéndice III.

En definitiva, la andadura cinematográfica de León Felipe nunca existió, o se limitó al papel. Sin embargo, dejó tras de sí documentos importantes, e incluso alguna secuela excepcional. Dentro del universo del poeta zamorano están sus "poemas cinematográficos" manifiestos en pro de un cine mexicano más abierto, sin contar con su presencia en el cortometraje de Cazals. Dentro del la obra de Larrea hubo varios recuerdos, el más explícitamente cinematográfico de los cuales le llevó a convertirlo en personaje de *Eligible hijo de flauta* (el único personaje "real" que aparece en esta alegoría de la guerra civil española). Y, sobre todo, se produjo una convergencia de textos cruzados que implica por igual a Buñuel, Larrea y León Felipe en pro de una práctica más abierta y libre en México que sólo la tenacidad y talento de Buñuel pudieron, finalmente, materializar, como es bien sabido.

Juan Larrea quiso percibir en uno de los peregrinos de *La Vía Láctea* de Buñuel un homenaje a León Felipe, cuyo apelido (Camino Galicia) casi es una premonición del Camino de Santiago. Es cierto que Pedro, con sus barbas y su aire de juglarón o *clochard*, evoca en algo físicamente a León Felipe, pero también es verdad que Buñuel no gustaba demasiado de estos juegos, más propios de los modos y maneras de Larrea. Ahora bien, una cosa es cierta: la estructura itinerante y abierta, que tanta importancia tendrá en la filmografía última de Buñuel (*La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad*), se genera a partir del esquema de *Ilegible hijo de flauta*. Si alguien quiere acompañar en su juicio a Larrea y ver en ello un triunfo *in extremis* de León Felipe, estará en su derecho. Habría que reconocer en tal caso que pocas veces se escribió tan derecho con renglones tan torcidos.

## APENDICE I

Carta abierta de León Felipe a Mario Moreno "Cantinflas" publicada en *Cine Mexicano* (17 de marzo de 1945).

¡Cantinflas! Ilustre juglar y noble compañero: Le conozco a usted más que usted a mí. Sé que usted es el clown simbólico de México y un buen hombre además. Sé que ha corrido usted por todos los caminos y que ha

visto usted el rostro de muchos *personajes y papanatas*, con la boca abierta y los ojos encendidos de risa. Sé que también ha visto usted llorar a los hombres... que ha conocido el rostro de la miseria y del dolor. Que ha ido usted descalzo detrás de los circos y detrás de los entierros. Que ahora tiene usted buenos zapatos, pero que en las plantas de los pies todavía conserva usted las cicatrices y los callos de las grandes caminatas aguijoneadas por el hambre...

Como todos los grandes clownes ha amado usted, sobre todo, la libertad... y la justicia. El clown (en México singularmente, y en el estilo de usted, donde tanto entra la improvisación satírica y sarcástica) es un instrumento de justicia y un ejemplo de libertad humana...

Por la justicia y la libertad he caminado yo también mucho por el mundo y he querido dar por ellas hasta mi pobre sangre de juglar. Porque yo también soy un clown, un pobre clown que ha llegado a México en esta época para sentir por primera vez en mi vida que no tengo libertad, que no puedo trabajar en mi oficio, que no puedo hacer aquello para lo que he nacido, porque los sindicatos me cierran las puertas de la justicia más elemental. Le digo a usted que no soy más que un juglar, un pobre juglar, un viejo juglar sin carpa, sin circo y sin escenario donde poder representar mi pantomima... Toda se lo ha llevado el cine —usted lo sabe mejor que yo— el teatro o la pista. Y el clown lo mismo que el poeta, no tiene ya más escenario que la pantalla.

A mí esto no me molesta ni me inquieta, me gusta la pantalla más que el anillo de arena y que el proscenio, porque sé que todo el *quid* del arte está en contar bien un cuento y en lograr que ese cuento llegue al mayor número de personas. El cine no es más que una máquina de contar cuentos y de llevar ese cuento a todas las latidues de la tierra. Yo no estoy con las minorías, ni con los iniciados de ninguna cofradía. Me molestan las torres de marfil y creo que un cuento bueno hay que decírselo a todos los hombres del mundo. Por eso me gusta el cine, compañero Cantinflas... Y vea usted mi tragedia.

Yo necesito la pantalla para hacer mi *número*... un pequeño cuento que he inventado, y quiero que lo oigan en todos los rincones del planeta. Es un cuento que además de gracia y de *suspense* tiene intención y actualidad y podrá ayudarnos a todos a caminar un poco mejor por estas tinieblas que nos circundan. Es un cuento que he compuesto en colaboración con otros tres juglares famosos, mucho más famosos que yo, tal vez los juglares más grandes que ha habido en el mundo... Lo tengo todo, todo... y no me falta más que la pantalla. ¡La pantalla!... Y no la tendré nunca, porque no pertenezco al sindicato.

La verdad, no pertenezco al sindicato, a ningún sindicato, pero he luchado toda mi vida por una sociedad gremial o sindical, mi temperamento y mi manera de trabajar son cooperativos y digo como el gitano del cuento que "en este mundo todo lo hacemos entre todos."

No soy individualista aunque soy español... Pero el español no es individualista. En España el arte ha sido siempre comunal, tradicional y anónimo en los mejores ejemplos. A mí me gustaría trabajar como el payaso clásico con la cara embadurnada de yeso para que no me conociese nadie y quisiera no saber firmar para que no apareciera mi nombre en el *elenco*. Me basta con saber representar bien mi papel... Y el papel que yo pido no puede hacerlo ahora nadie más que yo...

Quiero decir con esto que soy gremialista, que conozco mi oficio y que quiero mi sitio en la pantalla para trabajar humildemente con "toda la compañía."

Pues esto se me ha negado.

Y como ahora las aguas están muy turbias y el cine de México se encuentra entre un naufragio y un diluvio... yo me he subido a una balsa, le he llamado a usted y le he gritado estas palabras que quiero que recoja y archive, por si mañana las aguas se retraen y tenemos ocasión de puntualizarlas con serenidad y provecho pra todos...

Entre tanto le saludo y hago mi oración, porque todo se arregle para el prestigio del cine mexicano. LEON FELIPE.

## APENDICE II

Fragmento de la versión de Juan Larrea de "Ilegible hijo de flauta" en la que aparece León Felipe (1957). Publicada en *Vuelta* (n. 40, marzo 1980).

—¡Animalitos!, dice Ilegible alborozado. ¿Has visto como han elegido la libertad. Han de ser unas bestias supercivilizadas.

Llenos de júbilo, se llegan a la playa para apoderarse de las bestias, palpeándolas con afecto. El borrico parece más resistente que el rocín. Ilegible de mayor peso que Avendaño le invita a éste a que, por tal razón, monte en el jamelgo mientras él lo hace en el pollino.

Se dirigen en sus monturas hacia el paraje donde desapareció Carrillo con esperanza de recobrarlo. Lo buscan en balde. Mas de pronto, tras un matorral de grandes cactos, medio oculto en una anfractuosidad del terreno, los animales se espantan. Ven a unos cincuenta metros un león que dormita. Hay huesos junto a él. Se quedan petrificados los cuatro. Parece que Ilegible le dice por gestos y señas a su compañero: "¡Se lo merendó! ¡La gitana se ha vengado!" Avendaño se santigua.

Vuelven grupas a escape en dirección contraria. Pero al macabro del borrico no se le ocurre nada mejor que rebuznar en serio, como trompeta del juicio. A lo lejos se distingue al león que se despereza en incorpora. Echa a andar tras ellos. No hay escape. Caballo y jumento, por más que los atizan, avanzan a paso de tortuga.

—Apéate, ordena Ilegible. En efecto, ambos bajan de sus cabalgaduras a las que arrean y espantan para que sigan caminando solas y se lleven tras ellas al león.

—Hazte el don Tancredo y encomiéndata a San León Felipe—, vuelve Ilegible a aconsejarle. Buscan dos piedras algo prominentes. Las utilizan como pedestales, quedándose inmoviles con los brazos cruzados y la mirada perdida en el vacío.

Se acerca el león. Olfatea. Investiga, sacudiendo el rabo. Vuelve a olfatear. Al fin levanta la pata como los perros contra Ilegible. Y a continuación escarba la tierra y pone en movimiento una nube de polvo tras la que se esfuma y desaparece.

Cuando se atreven a volver en sí con la respiración entrecortada Ilegible descrubre que donde el león levantó la polvareda, hay, además de algunos huesos esparcidos, un objeto rectangular. Lo recoge. Es un sobre de carta, cerrado. Lo abre. Halla dentro un trozo de tarjeta cortado irregularmente, como el que encontró en la cartera y examinó al caminar hacia el barco. Y una llave.

Saca Ilegible el trozo que lleva consigo y comprueba que coincide punto por punto, por sus bordes irregulares, con este de ahora. Unidos los dos fragmentos se lee:

> A veinticinco pasos de la piedra horadada o bilabiada, dirección oeste, donde veas restos de tortuga, a medio metro de profundidad. Que El te acompañe y te bendiga.

Echa Ilegible un vistazo a la cartera, al retrato del niño y a la carta de amor. (*Rápido close up.*)

—Debe este león ser el cartero del desierto, sugiere Avendaño mientras buscan por los alrededores una piedra hendida.

—¿Viste como se parecía de verdad a León Felipe?, explica Ilegible.

## APENDICE III

Introducción de Juan Larrea y Luis Buñuel a "Ilegible hijo de flauta" (versión de 1947). Conservada entre los papeles de Emilio Prados (Prados Manuscripts, Red Box 19 & 20, Library of Congress, Shelf No. 10526, Reel No. 11).

### Introducción

Hace ya muchos años que el arte cinematográfico, debido principalmente a contingencias de orden económico, parece haber renunciado a sus inmensas posibilidades creadoras, que en la actualidad caminan ex-

clusivamente en una sola dirección: la del mas estricto REALISMO. Sería largo de explicar por qué incluimos también bajo este signo de realismo a los films de dibujos animados. Es cierto, que la única forma fílmica de nuestros días, el CINE-NOVELA, ha llegado a alcanzar una rara perfección, pudiendo decirse, además, que casi no queda tema que no haya sido tratado por ella. Mas, los asuntos originales están poco menos que agotados y el cine realista he tenido que recurrir a las creaciones literarias de las que principalmente nutre su inspiración. Lo que a través de los siglos se nos había contado por la noela o por el teatro nos lo vuelve a repetir ahora el cinematógrafo. Siendo este, como se ha dicho a menudo, instrumento maravilloso para la expresión de la poesía ye de los sueños —del subconsciente— se ve constreñido al papel de simple REPETIDOR de historias, ya expresadas por otras formas del arte.

Nuestra época es de incertidumbre y el hombre consciente anhela, aunque solo sea en imaginación, huir de la angustiosa realidad que le circunda. Todo va muriendo en él, menos la esperanza de que acaso la sociedad, y por lo tanto él mismo, llegue a encontrar otra realidad mejor. ¿Qué menos puede pedirsele a una obra de arte, al film por ejemplo, si no que refleje las inquietudes y las esperanzas de la humanidad actual? Este tipo de cine puede darlo, mejor que cualquier otro, el FILM POETICO, que sería al mismo tiempo el FILM NUEVO, que con tanto afán buscan los productores de hoy.

Antes del advenimiento del parlante hubo algunas tentativas de ese género. Se llamaban films de VANGUARDIA a todos aquellos que rozaban, aunque sólo fuera someramente, el plano poético, o que intentaban salirse del terreno tan trillado del realismo. Para una producción escasísima como la de entonces aparecieron en el mundo cientos de Cine-Clubs y salas especializadas. Todavía hoy, a pesar de que dicha producción de vanguardia no es más que un recuerdo, ocurre el curioso fenómeno de que en lugar de desaparecer esos lugares de proyección se multiplican prodigiosamente. En Estados Unidos, Francia, Bélgica, Inglaterra, Italia, etc., hay docenas de miles de espectadores que acuden con regularidad a tal clase de espectáculo, llegando a veces a proyectarse durante meses algunos de aquellos antiguos films de vanguardia. Existe pues un público para esos films de orden poético: existe una red de explotación que cuenta con millares de salas públicas especializadas. En cambio no hay en la producción mundial ni una sola tentativa para realizar films de ese género. La red comercial está creada pero falta lamercancía. El organo aquí precede a la función.

El film "ILEGIBLE," ambiciona en cierto modo, inaugurar esa producción del films "nuevos" por la que tanto clama la anguistia y la esperanza del hombre moderno.

Nada es ha intentado en la Industria Cinematográfica en este sentido. Creemos firmemente que lo futuro reconocerá como proféticos los caminos trazados en este film por los cuales parece aventurarse ya la humanidad.

ILEGIBLE es un film que posee dos dimensiones, una externa y otra interna. Una que, por la fuerza de las imágenes y de su concatenación sorprendente, actúa de un modo directo sobre la conciencia del espectador; otra que se dirige al subconsciente en su lenguaje propio. Es un sueño de caracter poético que se desarrolla más allá de la conciencia social, para poner en movimiento las profundidades de la psique.

Este film es un conglomerado de símbolos, no literarios ni artificiosos, sino de los símbolos naturales propios de nuestra cultura. Nada en el espíritu humano se concibe sin símbolos. El lenguaje que utilizamos para comunicarnos unoscon otros es una contextura de símbolos articulados según las necesidades lógicas de nuestra mente. La magia, la religión, organizan un cuadro armónico de símbolos presididos por una razón creadora.

Sin embargo, fuera un error presentar estos símbolos al desnudo. Como la carne cubre y disimula el esqueleto así en este film lo aparencial cubra el símbolo que el espectador debe sentir más que descubrir. De no ser asi todo el efecto estético de la obra quedaría desbaratado, convirtiéndose más en una obra filosófica que en una obra artística, es decir, se dirigiría más a la inteligencia que a la imaginación.

Agustín Sánchez Vidal
Universidad de Zaragoza

*Mester, Vol. xvii, No. 1 (Spring, 1988)*

# Historical and Artistic Self-Consciousness in Carballido's *José Guadalupe (las glorias de Posada)*

In an attempt to provide a working definition of the popular term "metatheatre," Susan Wittig posits that "*all* artistic drama [as opposed to popular drama] is metatheatre, drama cast in a self-conscious medium" (453).[1] In addition to self-consciousness, or the drama's own awareness of itself as art, she lists deliberate theatricality as a basic characteristic of metatheatre. The inward turn of this form of theatre calls the audience's attention to the work's internal creative process rather than to any social reality that may exist outside the play. In short, as critic Silvio Gaggi explains, self-referential art "calls attention to its own construction and makes itself as art a part of the content of the work" (45). A recent Mexican play, *José Guadalupe (las glorias de Posada)*, written by Emilio Carballido in 1976, meets this definition of metatheatre in both structure and theme.[2] The dramatist employs a series of plays-within-a-play as well as certain non-illusory devices to highlight the play's intrinsic theatricality. Furthermore, he emphasizes the work's metatheatrical structure and self-referential nature by foregrounding the concept of artistic creativity, and more specifically, the role of art in the interpretation and preservation of history. While paying tribute to one of Mexico's greatest yet least-known artists, Carballido underscores the similar way in which art and theatre revive, re-create, and transmit past history to the public.

Over the past four decades, Mexico's most prolific dramatist has produced a multitude of plays that traverse the gamut of dramatic styles, from macabre fantasy to strict provincial realism, from allegorical farce to works of explicit social protest. While the content of his plays varies almost as much as the form, Carballido has displayed over the years a steady interest in the history of his own country, particularly in the years of and surrounding the regime of Porfirio Díaz. In *Homenaje a Hidalgo*,

which premiered in 1960 and later in an extended version in 1966, Carballido pays a spectacular tribute to the founder of the Mexican Independence movement. Three years later, he extends similar homage to Benito Juárez, first Indian president and father of the Reforma, in his epic *Almanaque de Juárez* (1969). More recently, he again returned to the 19th-century in *Tiempo de ladrones. La historia de Chucho el Roto* (1984), a highly acclaimed re-creation of the now legendary bandit-hero Chucho el Roto. Among these historically-based dramas, *José Guadalupe (las glorias de Posada)* stands out as the most theatrically self-conscious, the most challenging for the potential director and the most panoramic in its sweeping view of pre-revolutionary Mexico. Rather than focus on any one historical personage, the dramatist captures the spirit of an entire nation at a tumultuous moment of upheaval and transition. In music-hall fashion, the author presents a series of sketches which together communicate the socio-political situation, customs and prevailing mood of turn-of-the-century Mexico. The source of the title and of Carballido's dramatic inspiration is José Guadalupe Posada (1952–1913), known as "el ilustrador de la vida mexicana," a popular engraver and lithographer who captured and recorded in his illustrations that particular epoch. Large projections of Posada's illustrations serve throughout the revue as a visual backdrop to the dramatic action as well as a tribute to the artist's work. The historical reality that Posada re-created in his increasingly famous rough sketches is even further stylized in Carballido's dramatic revue, so that the audience is actually twice removed from the initial reality. In other words, art refers back to art, which only then refers to an extratextual, historical reality. Carballido's unusual combination of history and art conveys not only their very interdependence but also his own personal concern with the role art plays in preserving and relaying our history.

The play's metatheatrical structure derives in great measure from Carballido's adaptation of Brechtian structure and distancing techniques, both of which may also be appreciated to varying degrees in his other historical pieces. Aside from their ultimate socio-political objectives, Epic, or Brechtian, works are a perfect example of metatheatre in the sense that they destroy any illusion of reality by making a conscious effort to expose their own theatricality. This purposeful destruction of illusion is commonly achieved through the juxtaposition of incongruous elements on stage, sudden transitions between contrasting episodes and the use of non-realistic lighting and setting. Carballido further increases the play's theatricality and simultaneously reduces any illusion of reality by relying heavily on farce, opera, dance and caricature—all artistic forms that stylize the work's historical base. As a result, the spectator is distanced from the work and obliged to regard each episode as a dramatized image of real life, an

image deliberately defamiliarized by means of non-realistic acting styles and staging techniques.

Whereas Brecht used similar devices to make the audience aware of extratextual social and political imbalances, Carballido draws on them to emphasize the revue's awareness of itself as an artistic entity. Unlike other Carballido plays with a distinctly Brechtian flavor—*¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!, Un pequeño día de ira* and *Almanaque de Juárez—José Guadalupe* does not contain any explicit socio-political criticism or objectives.[3] The dramatist appears to be more concerned here with the aesthetic value of theatre as used in the communication and preservation of history, withholding any personal judgment he may have regarding that history and its impact on present-day Mexico.

Although Carballido subtitles the play "una revista," its structure is very much like Brecht's idea of *montage*, wherein "the various episodes of a play create a collective effect by accumulation but can be enjoyed separately as well" (Alter, 130). *José Guadalupe* consists of a series of sketches, which are experienced as independent events yet governed and linked by the thematic relationship between art and history. A program, included in the text and presumably to be distributed among the spectators, prepares the reader or audience for a dramatic potpourri:

PROGRAMA

1. Obertura
2. José Guadalupe (1)
3. La rosa de Hong Kong (rumba)
4. Los dos catrines (juguete cómico)
5. El chalequero
6. Las catástrofes
7. José Guadalupe (2)
8. Los 41
9. Soñar (melodrama)
10. El obelisco de Luxor (romanza)
11. La Bejarano
12. Caperucita Roja (cuento)
13. Las lavanderas
14. José Guadalupe (3)
15. Calaveras

Accordingly, Carballido presents a series a vignettes, or plays-within-a-play, each radically different from the next in both content and style. As Wittig explains, the play-within-a-play, the most common device of metatheatre, signals to the audience the theatricality of the entire work:

> The reduction of the dramatic situation to a framed, refracted miniature of itself calls the audience's attention immediately to the stage, the *medium* of the dramatic presentation; to the theatricality, rather than to the reality of the play, . . . to the artifice of life. (451)

This statement echoes and clarifies Lionel Abel's oft-quoted definition of metatheatre as "theatre pieces about life seen as already theatricalized"

(60). In other words, metatheatre makes no attempt to create the illusion of reality, but rather treats life as if it were already theatricalized. This is definitely true in the case of *José Guadalupe*, wherein Carballido develops his own dramatized images from those which Posada had already stylized in his illustrations. These theatricalized images are then strung together to form a variety show of musical, dramatic and narrative scenes.

While the various sketches range widely in topic, style and effect, the general presence of José Guadalupe Posada provides the play's structural and thematic unity through his dual function as both off-stage historical personage—present only in his artwork—and on-stage character. While Posada's 19th-century drawings serve as a constant visual background to Carballido's dramatic sketches, Posada, the on-stage artist, unifies the revue through three appearances on stage in which he expounds on the nature and function of art. A brief description of the twelve non-Posada scenes conveys the dramatic diversity and metatheatrical nature of the work and suggests that withouth the presence of Posada as both historical artist and on-stage character the play would be highly fragmented and most probably incomprehensible.

The first such scene, "La rosa de Hong Kong (rumba)," has a disorienting effect on the audience because of its brevity and combination of disparate elements. Three kimono-clad women appear abruptly, sing a vulgar rumba and just as suddenly abandon the stage. The only apparent justification for this bizarre scene is the enlarged Posada illustration of Oriental women projected in the background. While the exotic, stylized nature of the costumes and song contrasts sharply with the stark realism of the previous scene—wherein Posada humbly introduces himself—, the mere presence of one of his illustrations makes "La rosa de Hong Kong" an integral part of the whole. Indeed, the fusion of contrasting elements characterizes the entire revue. In this particular segment, for instance, the audience, led by the costumes and the projected illustration to expect an Oriental song, is disoriented by the sound of a popular, slightly obscene rumba:

> Soy flor de loto,
> flor de pecado;
> prueba la vida,
> prueba mis labios;
> yo no respondo
> si sale caro.
> [...]
> Ay, papacito,
> lo digo en serio. (3)

Although each scene is totally unrelated to the next, the transitions between sketches are remarkably rapid and effective. Without interrupting

the action on stage, the dramatist indicates scenic shifts through abrupt changes in illustration, lighting and music. "La rosa de Hong Kong" leads directly into "Los dos catrines," for example, when a waltz and a print of the Alameda promenade replace the rumba and illustration of the Oriental girls. "Los dos catrines" differs radically from the preceding scene in style as well as content. After Posada's narrative introductory monologue and the musicality of the "Obertura" and "La rosa de Hong Kong," Carballido finally shifts here into the dramatic mode with what he labels a "juguete cómico." To prevent any possible illusion of reality, the dramatist prefaces the scene with a highly stylized "cuadro plástico":

> Recortado en triplay formando un marco como las portadas de Posada, y con la firma y todo de Vanegas Arroyo, los personajes hacen cuadro plástico. El título dice: "Los dos catrines. Juguete cómico." (8)

Carballido uses this living portrait not only to distance his audience by making the scene's non-relaistic intent evident from the start, but also to give credit to Antonio Vanegas Arroyo, editor and Posada's long-time employer. The play itself portrays the comic efforts of two dandies to win the love of the young and silly Hipsipila. The combination of slapstick action and exaggerated character types offers a very entertaining scene while still retaining the stylized atmosphere established by the "cuadro plástico." This farcical piece functions in the revue not only as a humorous reflection on the customs of 19th-century Mexico but also as a metatheatrical recreation of the *sainete*, a popular dramatic style of that period.

A sudden change in lighting shifts the audience from the humorous to the shockingly macabre in "El Chalequero." As the scene opens, El Chalequero, an infamous rapist and throat-slasher of the day, prepares to leave his latest victim. His monologue is characterized throughout by a mixture of poetic and brutal images: "Ni gritó: gorgotea nomás. Como el arroyo, o el ojo de agua" (10). A tremendous sense of brutality is created through the six different illustrations of slain women that appear at intervals during the scene. El Chalequero's dark form, silhouetted against the backstage lights, enhances the mythic overtones of his monologue. He describes the sexual act, for instance, as the entrance into a dark earthen well: "...Como el fondo de un pozo... Un lodo aquí, hasta las ingles... Un lodo espeso, calientito..." (9). While the documentary aspect of the prints particularizes El Chalequero, the mythic thread of his monologue suggests universality. Once again, Carballido creates distance between the stage and his audience with this disturbing mixture of poetry and horror, myth and history.

As El Chalequero retreats into the darkness, pandemonium breaks loose on the stage with the opening of scene 6, "Las catástrofes":

> De golpe, entran corriendo y gritando todos, en ropa de dormir o en ropa interior de la época. Dos caen y empiezan a cantar un *alabado*.

Mientras: se despliegan por todos lados los grabados catastróficos [...].
Percusiones frecuentes.
Hablan todos. (10)

Carballido dramatizes here the turn of the century, the age of Naturalism, during which man believed himself to be the helpless victim of natural forces. Ten large illustrations of various catastrophic events—in which victims flee from flood, fire, earthquake and comets—portray their fear of Nature's/God's wrath. Beneath the illustrations, the characters gather to pray and lament their helplessness. Yet when one of them miraculously produces a bottle of whiskey from his pocket, the others promptly abandon their *alabados* in favor of a drink, while a young girl in the group sings an obscene song. As in the preceding scenes, Carballido produces a mixed, alienating reaction in his audience by showing the victims to be at once worthy of compassion and morally corrupt.

After the second appearance of José Guadalupe, the variety show continues with a scene portraying "Los 41," a notorious group of transvestites and homosexuals who were arrested during a private party. Three prints depicting their detention and subsequent deportation to the Yucatán accompany the dialogue, which is itself a blend of music, song and prose. Once again, the audience finds itself torn between pity and mirth as the actors alternately complain about their humiliating persecution and boast of the beautiful dresses they wore to the ill-fated party:

Mi traje tan precioso,
llegado de París,
y el día que lo estrenaba
¡me pasa este desliz!
[...]
Iremos con los yaquis,
con otros despojados,
y con los ofendidos
y con los humillados.

Todo porque en la fiesta
me puse este vestido.
Yo ya me lo pensaba:
mejor no haber venido. (16–17)

Scene 9, "Soñar (melodrama)," is one of the few in this series of plays-within-a-play that contain an obvious thematic development. In this short piece, the dramatist gives a melodramatic treatment to the eternal opposition between dream and reality as an archbishop effectively prevents Angélica, a beautiful but lower-class orphan, from marrying his illegitimate son, Gabriel. After Angélica makes a lengthy confession of their love, the

priest, no longer able to control his own lust, kisses her brutally on the mouth. The girl's escape from this horrible reality is depicted by two Posada prints of "La joven suicida," which show her leaping from the cathedral tower. Following the projection of these two images, Posada's portrait of Emile Zola appears with an engraved quotation from *Le Rêve*:

> Salía ella del sueño para entrar en la realidad. Aquel pórtico de luz cruda se abría sobre el mundo que ignoraba. (22)

The priest and Angélica are both forced by cruel revelations of the real world to abandon their religious dreams, his of saintliness and hers of a visitation from the Archangel Gabriel. Although the theme of dream and reality is well-developed, the melodramatic nature of the piece and non-realistic setting (the only stagecraft is a projected illustration of an altar) keep the scene in line with the non-illusory character of the other episodes.

The tenth segment, "El obelisco de Luxor," is similar to "La rosa de Hong Kong" in the sense that both are short pieces of musical verse and that neither bears any obvious relation to Mexican reality. A young man plays an Oriental tune on the piano while a young woman sings of the Luxor obelisk. Aside from the four Posada lithographs of Middle-Eastern subjects that appear in the background, the scene shows no connection with those that precede or follow it. The content of the poem itself, however, reflects the revue's underlying concern with history:

> Supo de guerras y de glorias,
> supo de historia, supo de amor,
> y es más eterno que la historia
> el obelisco de Luxor. (23)

A visual symbol of eternity, the obelisk has witnessed and withstood all forms of disaster and all acts of mankind. Yet, unlike history, the obelisk cannot be transformed, erased or forgotten by man.

Another jolting transition occurs when "La Bejarano," a scene as cruel and horrifying as "El Chalequero," follows directly upon the pleasant music and song of "El obelisco de Luxor." A famous criminal of the day, La Bejarano's name became synonymous with child abuse. While her monologue does not share the mythic qualities of El Chalequero's, the two scenes are quite alike in form and technique. The same backstage lighting is used to create a somber, silhouette effect as La Bejarano, standing over her abused daughter, delivers a lengthy monologue. Posada's illustrations of the famous crimes are not projected in either "El Chalequero" or "La Bejarano" until the middle or end of the scene, thereby forcing the audience to focus its attention on the monologue. Although La Bejarano explains that the beatings are to prevent her daughter from becoming a whore like herself, the audience detects in her speech and actions a desperate plea for respect and control:

> [...] Es necesario que alguien nos respete. ¡Es necesario tener algún poder, sobre alguien! Es necesario que alguien nos tema. Es necesario, alguna vez, sentir, sentir algo, en medio de este borrón eterno, de esta magulladora eterna, sentir intensamente, sentir.... (24)

While horrified by La Bejarano's unrelenting cruelty, the audience at the same time comprehends her irreversible fate of hunger, misery and humiliation in an equally brutal society.

With the opening of scene 12, "Caperucita Roja (cuento)," the audience shifts again from brutal reality to playful fantasy. Occupying nearly a quarter of the entire script, this play-within-a-play dramatizes and recreates the popular story of Little Red Riding Hood. In the style of "Los dos catrines," the dramatist deliberately gives the piece a stylized appearance by having the actors form a "cuadro plástico" in front of a cover illustration bearing the title and the editor's name. An overture precedes the action and establishes the operatic nature of the dramatization. All but the shortest lines are sung by the actors, who play multiple roles, using masks and disguises for quick character changes. An opening aria sung by Porfirio Díaz sets the satirical tone of the sketch:

> Entra Porfirio Díaz, muy solemne. Es el presidente de la República y se le nota.
> P.D.: Sepan, ciudadanos
> de este país. Sepan, personas.
> Oigan con atención y sepan.
> Oigan.
> La Presidencia de la República informa
> que una última acción de caza
> terminó con todos los lobos
> que durante tanto tiempo infestaban
> los bosques frondosos de nuestra República.
> La Presidencia de la República informa
> que han sido exterminados los lobos.
> Leñadores y niños ya pueden ir al bosque.
> La Presidencia informa:
> se acabaron los lobos. (25)

The subsequent story of Caperucita Roja and the wolf refutes, of course, Díaz's confident and reassuring speech. Besides the inclusion of the dictator, Carballido makes other comical variations in the well-known story: the grandmother is a nasty *suegra* who has been exiled to the forest by a possessive daughter-in-law; Caperucita herself is a rebellious teenager, more interested in sex and hallucinatory mushrooms than in a visit to grandmother's house; finally, the wolf hunters (Díaz's men) discover that the sleeping old woman is really a wolf only when they try to steal her belongings, including her fur coat. Aside from its operatic style, the episode shares many of the farcical and non-illusory features of "Los dos ca-

trines": slapstick humor, exaggeration of character traits and frenzied physical action, all of which allow the audience to laugh and enjoy from a safe distance.

Scene 13, "Las lavanderas," opens with a discussion among three women washing clothes in the river and ends with a celebration of the Mexican Revolution, which was the last major topic of Posada's art before his death in 1913. As the three *lavanderas* comment on the newborn Revolution, a young woman dressed as a soldier enters dancing dreamily to a festive polka and establishes herself as a human symbol of the struggle against oppression:

> LA QUE BAILABA: Yo soy el trueno que rueda por las montañas y va comunicándose como temblor de tierra; soy el cometa que anuncia cataclismos: trenes dinamitados, puentes hundidos, fuegos, incendios. (Las otras tres sacan ropa de sus cestas, se visten ahora de soldaderas. Las otras tres bailan oníricamenta ahora, mientras ésta habla).
> LA QUE BAILABA: Soy el alud, el torrente de rocas que barre todo. Soy una fuerza natural, soy el fermento de las catástrofes largamente guardado en el corazón de los hombres. (36)

The four female soldiers communicate, through images of nature's violence and their coordinated dance, the uniting of the *pueblo* against the forces of tyranny and injustice. At the end of the piece, the remaining actors enter on stage to join the Revolution, which now consists of a realistic polka and boastful *corridos* in which the actors glorify great revolutionary leaders like Villa and Carranza. Thus, in one short scene, Carballido is able to depict the birth and spread of the Revolution and at the same time the end of an era in Mexican history.

Following a final monologue by Posada, the revue ends with a skit entitled "Calaveras," named after the artist's most well-known series of illustrations. Justino Fernández describes these skeletal sketches as a representation of Posada'ś "vision and interpretation of the other world, of a fantastic world beyond that embodies, transformed and transfigured, this world of daily life and history" (142). The dream-like atmosphere of "Las lavanderas" resumes when the actors, all wearing skull masks of characters whom they have portrayed throughout the revue, dance dreamily to a festive, tropical tune. As the music becomes more lively, Posada, now also wearing a skull mask, joins in the dance and in the recital of "versos de calavera." When he and the others finally exit, all that remains on stage is a printing press, which suddenly sends Posada prints flying all over the stage as the final curtain falls.

The printing press itself functions not only as a piece of on-stage machinery, but also as a concrete symbol of artistic productivity. Occupying a central position on stage, the machine is always visible to the audience, and the rhythmic sound it produces while printing copies of

Posada's illustrations is audible throughout the play. When Posada himself is not physically present, the constant activity of the press helps to remind the audience of the artist's general presence behind the revue, while the on-stage production of art reinforces the underlying theme of artistic creativity.

This particular theme is expressed not only through the presence of the press and the projected prints, but also through the repeated appearance of Posada, who, in his three monologues, conveys his philosophy on the nature and purpose of art. In doing so, he unites thematically the rest of the revue, which is itself a product of his and Carballido's combined artistic inspiration. In his first appearance, Posada establishes his own creative capacities. A musical overture accompanies the rhythmic sound of the press as the artist produces copies of his illustrations. Suddenly, a group of characters springs from behind the press as if newly created by the illustrator's hand:

> Un desfile de personajes brota de detrás de la imprenta; giran en torno a ella y se transforman en otros: todos, conforme a los grabados del artista. Podrán ser unos en blanco y negro, otros en color. (1)

This opening action at once establishes the image of Posada as a creator of characters, both historical and fictitious, as well as his artistic license to transform reality.

In a lengthy description of his work, Posada humbly presents himself as an artist of the *pueblo*, as one who sees his duty as that of providing the people with an easily understood interpretation of their daily reality:

> Hago la Realidad y la pongo en las manos del pueblo, contradictoria como es, múltiple como es; pues nada más el Arte puede tratar de todo: de la infinita gama, de los extremos intocables e idénticos, de los muertos, de los vivos, de la trivialidad cotidiana, de lo que miro como visión dentro de mis ojos, de lo que miro fuera, de profecías, delirios, magias y tradiciones, de lo que las generaciones heredan; de las noticias ultramarinas. De los rebeldes. De la lucha de hoy. De lo que mira y juzga el pueblo. Porque el pueblo nos juzga. Y en mi trabajo y en mi vida, soy un artista. Y soy el Pueblo. (2)

As an artistic re-creator of the reality that surrounds him, Posada is reminiscent of La Intermediaria of Carballido's *Yo también hablo de la rosa*, who likewise describes her role as that of an artistic medium for the expression of daily reality:

> Todos los días llegan noticias. Toman todas las formas: suenan, relampaguean, se hacen explícitas o pueriles, se entrelazan,germinan. Llegan noticias, las recibo, las comunico, las asimilo, las contemplo. (94)

La Intermediaria, through her poetic interpretation of a train derailment, and Posada, through his re-creation of 19th-century Mexican reality, both

serve as creative media, by means of which daily reality takes on new forms and perspectives. Posada himself is consciously aware of his role as a creative artist, as one who creates a new reality on the basis of familiar images:

> También hago retratos: de la gente que veo del diario por las calles, de personajes de la política y de la Historia. También hago... cuentos, leyendas, fantasías. Crímenes, chascarrillos. Ilustraciones para versos y para letras de canciones, para noticias que nos llegan de aquí y del extranjero. Hago la Realidad en imágenes y eso es, a fin de cuentas, un trabajo de artista. (2)

During this introduction, the spectator, the direct recipient of Posada's monologue, adopts the role of the *pueblo*, the recipient of Posada's artwork. The audience's new identity becomes more explicit when the artist's newly-created characters reappear on stage and distribute among the spectators copies of his prints. As a result of this actor-audience contact, the latter necessarily becomes more directly involved in the revue. This involvement is, nevertheless, more intellectual in nature, any possible emotional participation having been precluded by the previously mentioned distancing techniques.

During his second appearance, in scene 7, Posada speaks in more detail about the art of engraving and lithography. The audience is suddenly no longer just the general *pueblo* but rather a group of small children watching him work through the shop window:

> [...] muchos niños vienen a curiosear por los vidrios. [...] Se nota que les gusta lo que hago, aparte de la curiosidad. Me pongo luego a dar explicaciones en voz alta, para que me oigan ellos, ya que ellos no preguntan, me oigan y sepan como se hace esto. Trabajo en plomo y en zinc. También uso a veces el cobre [...]. (14)

Following an explanation of the materials and instruments with which he works, Posada confesses that of his many young observers he is particularly fond of three—Gerardo Murillo, José Clemente Orozco, and Diego Rivera—all of whom, inspired by their first master, went on to create their own artistic monuments.

Posada's third and final monologue occurs during old age, at the end of his artistic cycle. The passage of time is evident in the old artist's forgetting of his own work, his more contemplative attitude and his anticipation of death. Although he speaks of death as something that man must accept as a natural occurrence, he nonetheless hopes that somehow he will live on in the minds of the people. This discussion of death and eternal memory leads naturally into the "calavera" scene, in which Posada dons a skull mask and joins the other skeletal figures in a ritualistic dance of death. In his own "verso de calavera," Posada describes himself as a monument of art and poetry:

Tuve la mirada abierta
a todo cuanto veía,
mis ojos fueron la puerta
por donde el mundo venía,
mi mano con línea experta
en el papel imprimía
la infinita realidad:
fue toda mi propiedad.
Mi recuerdo dejo al viento.
Mi nombre es un monumento
de papeles y poesía. (39)

Posada's memory is indeed present throughout the play in many different forms: the projected illustrations, the printing press and distributed copies of his prints, and finally, the appearances made by the fictionalized artist himself. The whole revue, in fact, could be easily summed up as a dramatic dedication to Posada's memory, an effort on the part of Carballido to rescue Posada from oblivion.[4]

But *José Guadalupe* is more than just a commemoration of Posada's work and 19th-century Mexico. It is a play about art in general and in its many forms, among them the theatre. The play's own self-consciousnes as art is evident on one level in the artwork of Posada and on another in the dramaturgy of Carballido. Both artists are plainly aware of their role in providing the *pueblo*-audience fresh new images of reality. With the help of his engraving tools, Posada was able to re-create reality and render it easily comprehensible to all. Carballido does the same, only with theatrical tools. Through the use of such non-realistic forms as farce, opera and dance, and through special visual effects, Carballido presents an even more stylized version of the same reality that Posada re-created in his illustrations. Both Posada and Carballido, in making the real world fascinatingly new and poetic, have succeeded in preserving their nation's history by transforming it into a lasting and tangible art.

While the presence of Posada—in the illustrations, the printing press, and the on-stage character—serves to express the play's thematic self-consciousness, the use of the Epic form produces its theatricality, its structural self-consciousness as art. The idea of the *revista* and its division into numerous plays-within-a-play emphasize the metatheatrical nature of *José Guadalupe*, its overt effort to dramatize life. The lack of traditional plot and suspense, combined with certain distancing techniques characteristic of Brechtian theatre, produces an emotional disorientation and detachment in the audience, whose attention is drawn instead to the play's metatheatrical process, which begins with images of Mexican reality and ends with a highly transformed and theatricalized version of that same reality. In transferring Mexican history to the stage, Carballido reasserts

his conviction that life is inherently theatrical. Wittig supports this interdependence between theatre and life when she states that "it is the metaphor of the theatre—dramatized action—that makes the metaphors of life—lived action—endurable, visible, conscious" (454). *José Guadalupe* is evidence of Carballido's own continuing belief that art, and more specifically theatre, is the most viable vehicle in the expression of history and of life in general.

Jacqueline Eyring Bixler
Virginia Tech

## NOTES

1. To distinguish "artistic drama" from "popular drama," Wittig explains that "'popular' discourse is discourse conscious only of its message, while esthetic discourse is discourse conscious of itself as a made thing, a system of human signs that demand recognition as *signs*, not as natural phenomena" (454).

2. Unfortunately, *José Guadalupe* has to date been neither published nor staged. In a letter dated February 11, 1981, Carballido explains: "*José Guadalupe* has never been produced. It is very expensive and after the first try they did failed, everyone has forgotten the thing."

3. In a prior essay, I examined Carballido's adoption and adaptation of Brechtian techniques in *Almanaque de Juárez*. While the earlier play does share certain technical characteristics with *José Guadalupe*, its ultimate goal is more Brechtian in nature, as Carballido draws explicit parallels between current socio-political conditions and those that existed over a century ago.

4. Notwithstanding his popularity while alive, Posada was quickly forgotten by a nation swept up in the chaos of the Revolution:

> A pesar de su vida fecunda y de su inagotable talento, murió pobre en la fría mañana del 20 de enero de 1913. La historia que se escribió en los años que siguieron a su muerte no quiso franquearle sus puertas; José Guadalupe Posada "fue sepultado en una fosa de sexta clase en el Panteón de Dolores; sus restos, que nadie reclamó, fueron arrojados sieta años después a la fosa común en compañía de otras calaveras anónimas" (Rodríguez Santillán, 3).

## WORKS CITED

Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
Alter, Maria P. "Bertolt Brecht and the Noh Drama." *Modern Drama* 11:2 (1968): 122-131.
Bixler, Jacqueline Eyring. "Emilio Carballido and the Epic Theatre: *Almanaque de Juárez*." *Crítica Hispánica* 2:1 (1980): 13-28.
Carballido, Emilio. *José Guadalupe (las glorias de Posada)*. Unpublished ms., 1976.
———. *Yo también hablo de la rosa*. Mexico: Editorial Novaro, 1970.
Fernández, Justino. *A Guide to Mexican Art. From Its Beginnings to the Present*. Trans. Joshua C. Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
Gaggi, Silvio. "Brecht, Pirandello, and Two Traditions of Self-Critical Art." *Theatre Quarterly* 8.32 (1979): 42-46.
Rodríguez Santillán, Jesús. "Posada, grabador del pueblo." *Revista mexicana de cultura* Feb 24, 1980: 3.
Wittig, Susan. "Toward a Semiotic Theory of the Drama." *Educational Theatre Journal* 26 (1974): 441-454.

*Mester, Vol. xvii, No. 1 (Spring, 1988)*

# La escritura reflexiva de Miguel Labordeta en su teatro

El profesor Sanz Villaneuva recordaba en una reciente historia de nuestra literatura de posguerra la injusticia crítica cometida con la obra de Miguel Labordeta. Los trabajos de investigación que se han realizado en los últimos años demuestran que empieza a saldarse esa deuda con el autor de *Sumido 25*. Sin embargo, creo que todavía faltan lectores para esos incómodos versos y la "implacable denuncia de los tiempos modernos" (427) que en ellos encontramos. En estas páginas se plantea un acercamiento a la escritura de Labordeta a través del único intento teatral que emprende: *Oficina de horizonte*. Esta tragedia, estrenada el 6 de noviembre de 1955, se alza en su período de silencio de los años cincuenta como un islote, o como el faro donde se desarrolla la acción, y supone un peculiar modo de indagación sobre la actividad vital y literaria del creador.

Las raíces de *Oficina de horizonte* se han buscado en la propia niñez de Labordeta y en ella podemos encontrar, según Clemente Alonso, que es el editor de las obras completas aparecidas hace pocos años, los rasgos del ideal de hombre que busca su autor (1981: 1973). Pero quizá la mejor definición de esa solitaria pieza dramática sea la que sugiere María Pilar Palomo al hablar de la trayectoria de este atípico profesor de Historia. Para ella el conjunto de su poesía es un esfuerzo comunicativo y comprensivo del propio ser humano. "El Hombre dividido en *Angel* y *Saturno* que aparece en su drama *Oficina de horizonte* (1955), totalmente alegórico, como el *auto existencial* —no sacramental— del hombre moderno." (651)

No creo que el experto nombrador Miguel Labordeta cometiera el descuido de dejar al azar la elección de ese "Angel," sustantivo tras el que se encuentra el protagonista de su obra. En realidad, solamente tiene ese personaje en su interior, pues "Saturno" apenas si consiste en un maniquí, un autómata provocador y propiciador de los monólogos de ese inocente Angel. El es poco más que una invención del hombre-poeta para excusar su discurso, algo parecido a lo que suponen las dos mujeres, con nombres también simbólicos: Eva y Esperanza.

La oscuridad recibe al espectador con una pregunta, "¿Quién quiere la vida? ¿Quién quiere la vida?" (219). Labordeta se identifica a menudo como el individuo que interroga y J. M. Aguirre ha tratado de explicar esta actitud suya diciendo que quiere "escribir un 'canto representativo' de la sociedad de su tiempo que, naturalmente, ...no puede comenzar sino con profundas preguntas, profundas, sí, aunque alguien pueda creerlas 'retóricas'"(12). Unas cuestiones que si no el miedo que comentaba Gabriel Celaya en *Las cartas boca arriba*,[1] sí pueden provocar una cierta sonrisa escéptica conocida por Labordeta y aprovechada, un momento después de que la luz llegue al escenario, para dirigirse por medio de su angélica proyección a algún insensato del patio de butacas: "Tú, no te rías... Nadie... Chist... Llora más bien, pues te parieron... Pero tampoco... Acuérdate acaso de las funerarias, que ya vienen..." (219). Sólo en esta ocasión ignora la "cuarta pared" el dramaturgo para hablar directamente a los espectadores. En este crucial instante resulta aleccionador comprobar cómo lo que intenta es enseñar, no lejos de lo que hubiera hecho un escritor barroco, pero con unos presupuestos muy distintos. No es baladí recordar una vez más que Labordeta dedicó sus esfuerzos a la literatura, pero también a la educación en el colegio familiar "Santo Tomás de Aquino" (Fernández Molina).

Conviene reparar antes de seguir en la noticia que se nos da de lo que es el espacio en el que se van a desarrollar los acontecimientos. Se trata de una "estancia destartalada, una especie de viejo faro abandonado" (219). El motivo del "faro" gustó al poeta, quizá, como subraya Senabre en lo que entraña de soledad (1972: 13), pero no hay que olvidar además, que desde esos lugares, se emiten señales, y eso es lo que va a tratar de hacer Angel a lo largo de su breve visita, aunque su llamada no sea luminosa. En ese marco tan significativo, también lo va a ser el aspecto del personaje: traje de arlequín-diadema y mono-visera, recurso que utiliza el autor para hacer hincapié en el proceso de lucha interna que desgarra a su criatura, pues en él están la realidad y la poesía del mismo modo que se siente atraído por Eva y por Esperanza.

*Oficina de horizonte* se divide en tres "edades" (en rigor son dos y una "media edad final") y tres veces se nos proporciona una marca temporal que siempre responde al siguiente modelo: Angel pregunta la hora a su "compañero" Saturno y éste contesta: "En la Oficina Poética Internacional, Bureau Poetique International, International Poetical Office, es exactamente la soledad en punto" (219–220); la obra apenas si ha empezado. Avanzada la "primera edad," ante la pregunta de Angel, dirá "..es exactamente la hora del hombre perdido" (226) y, por fin, se inicia la citada "media edad final" con una nueva alusión a la hora: "...es la hora inexorable de la renunciación" (240). La primera de ellas, hora de la soledad, puede apoyar lo dicho arriba sobre que Angel sea el único

habitante de esta representación, él es el farero, quizá deseoso de romper su aislamiento y rodeado de falaces presencias femeninas, pero desde el origen de su actuación está solo (Verges 5). Si ese guiño nos da una clave para la correcta lectura de toda la obra desde su temprano emplazamiento, la hora final, de la inevitable renunciación, supone la pista más obvia que nos da Labordeta sobre el final del drama. Lo que viene es una tragedia. Prescinde del adverbio "exactamente" y emplea un adjetivo, "inexorable," tras el que parece asomar la presencia de un destino anunciado, pero nunca de forma tan clara. Volveremos sobre este punto.

La hora del hombre perdido vale como decir la del que no sabe, y es como las anteriores, la hora del personaje, Angel. Se repite en varios pasajes ese término. Eva le dice: "estás perdido" (230), y él mismo lo reconoce poco después con un matiz más bien distinto: "Sí, estoy perdido, lo sé: no me contestan las Mansiones Azules; no sé cuánto tiempo esperaré" (232), esas Mansiones Azules son el punto del espacio extraterrestre de donde viene, porque él era ajeno a las limitaciones de estos pagos, como su propio nombre indica, pero quiso venir a nuestro planeta. Lo que ocurre es que sus ansias actuales de abandonarlo son inútiles, ya que no consigue ponerse en contacto con su lugar de partida. La malvada Eva pensaba en cosas menos poéticas. Bajo su apariencia humana, Angel es buscado por los responsables del orden de la ciudad de Sydnik, acusado de conspiración, ellos le encuentran y, por eso, como bien sabía Groucho Marx, está perdido. Al menos una vez más aparece la palabra en *Oficina de horizonte*. Cuando en la hora de la renunciación hace un balance de su trayectoria como hombre, Angel declara que "Sólo poseo lo perdido" (240–1). Me parece que ahí hay algo más que una paradoja, si bien el ingenio y las expresiones sorprendentes gustaron al Labordeta dramaturgo, que en esta faceta se muestra gesticulante y engolado a veces, otras buscando el efecto y la suspensión del receptor, sin duda con "teatralidad" premeditada, que desempeña en la obra una función subrayadora útil para su deseo de moralizar en estos momentos. Pero he señalado que no creo que simplemente así se resuelva esa afirmación. El gran despreciador de la literatura española que fue J. L. Borges decía en uno de sus últimos poemarios que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos. Sin duda Labordeta hubiese estado de acuerdo con él, y más en esta obra que vuelve continuamente al tema de la inocencia añorada. No en vano habla ahí un "ángel," exhabitante de ese recinto, y poeta además, experto alquimista de las palabras que sabe cómo éstas son facilitadas por el dolor y la ausencia, y entonces a la vez que niegan lo que se ama son la única vía de aprehenderlo.

Pero volvamos al principio de *Oficina de horizonte*. El personaje, desplegados en el escenario sus bártulos e informado de la hora solitaria en que vive, "Saca de la mochila un imaginario y extraño aparato, se pone

los auriculares y llama nerviosamente" (220). Ya se dijo antes que él emitía señales frecuentemente, ésta es la primera ocasión y me gustaría destacar el hecho de que lo va a hacer siempre con ese aparato "imaginario." La batalla contra un entorno inhóspito comenzó poco antes con la reprimenda al espectador risueño ante sus graves interrogaciones, pero ese presunto despistado no necesariamente debe existir y en la acotación Labordeta señala: "Volviéndose a alguien imaginario del público" (219). En las postrimerías de la pieza, Angel se encuentra luchando con un "ser imaginario, que lo arrastra hacia la puerta" (241). Puede decirse que lo que trata el autor en esta difícil aventura es el conflicto entre la realidad y la imaginación en la vida del poeta, sin que consiga ofrecernos una respuesta unívoca al final.

Su llamada con ese extraño aparato de radio no va a ser contestada por ahora, y acto seguido se pone a contar a Saturno su biografía. Labordeta es el tema predilecto de la obra literaria de Labordeta. Y esto es así también en *Oficina de horizonte*. Laín Entralgo habla de "la íntima necesidad de hacerse cuestión de sí mismo" (54) que encuentra en el escritor y Senabre cree que incluso él mismo es el destinatario de sus invenciones (1972: 15). Al cabo lo evidente es el interés que Angel tiene en reflexionar sobre su vida, "¿Nací? Eso dicen, aunque el nacimiento de todo quisque sea un misterio indescifrable" (220), y el contraste de sus frases con una fugaz intervención de Saturno: "Nueve lunas sangrientas transforman el vértigo nupcial en una criatura que llevará bigote o se llamará Jesusa... ¡Oh, sublime desengaño de la voluptuosidad!" (220). Aunque la veta surrealista del autor no se encuentra a menudo de forma clara en su teatro, momentos como éste contribuyen a sustentar la hipótesis de un surrealismo existencialista de la que ha hablado Guillermo Carnero al referirse a su creación (83). Los recursos expresivos del más fructífero de los "ismos" no explican de manera satisfactoria el caso del aragonés, que tiene en su poesía, y como vemos también en esta excepcional aparición en las tablas, una acentuada preocupación filosófica (Albi y Fuster 184).

Angel resulta ser un habitante de otro lugar, las Mansiones Azules "junto a no sé dónde, muy allá de todo, donde los Dragones Inventores del Destino tienen una pequeña sucursal de Luz e Ilusión bajo la gerencia de una anciana ninfa a quien, por abreviar, llamaremos Mamá" (221). Repárese en el uso de las mayúsculas para enfatizar palabras significativas con vistas a una lectura y que un actor debería tener en cuenta en el tono de su voz. Se trata de un nuevo recurso destinado a una mejor "lección" en sus receptores. Insiste así en su origen no humano para más abajo explicar que voluntariamente quiso hacerse hombre. Con la perspectiva que le va a proporcionar el ser a la vez distinto e igual a los nativos, este "ángel" se interroga por la existencia de los mortales y así los define, "heme

aquí uniformado de vehículo mortal," o poco después: "sólo yo velo, espanto de mí mismo..." (220).

Luis García-Abrines recuerda que la lírica de Labordeta "estaba centrada en torno al hombre, que le producía asco y por el que sentía honda piedad."[2] Esa ambivalencia de sentimientos la encontramos más abajo, por ejemplo, al hablar con Esperanza, Angel dice, "Mira: tu centauro irrisorio está llorando" (228), la risa y el llanto se encuentran unidos en el "desterrado" (220). *Oficina de horizonte*, como parte de la literatura de un humanista, en todo su desarrollo encierra una agitada y valiosa meditación sobre la existencia, a pesar de sus desánimos, "para lo humano no sirvo" (231), que llegan al clímax a punto de terminar la función: "Estoy completamente desesperado; empiezo, pues, a ser un hombre; a comprender poquito a poco el increíble campeonato que se esconde en los ojos de los recién nacidos" (242).

Al asumir la forma humana, el explorador celeste de las Mansiones Azules, se esmera especialmente con el lenguaje. Sorprende al principio en la lectura de esta *Oficina* la presencia de abundantes expresiones coloquiales como las que siguen: "que se descuarticen con sus bombas nucleares por un quítame allá esas pajas... pero a la vista de tanta mujer bandera ...y heme aquí sin ton ni son" (221). Son sólo un ejemplo, pero asaz significativo de algo que se repite con cierta frecuencia en el drama. Labordeta consigue con estas intervenciones casi vulgares impedir que el símbolo que está elaborando, ese "auto existencial," no vuele demasiado alto y, de esa forma, el asombrado lector o espectador, deban darse por aludidos, sobre todo en el comienzo de la obra. Los pensamientos que allí comparecen no deben serle ajenos.

Esos detalles aproximan a nosotros los intentos que hace Angel de ponerse en comunicación con sus amigos estelares con los que quiere volver (222). Su vida anterior la considera un verdadero "Paraíso Perdido" frente al que se alza "¡La realidad! ¡La realidad!" (222) y sus necesidades mezquinas como el dinero. Para lograrlo ha de intentar vender su baúl "imaginario" y así, cuenta, "iba por las esquinas donde merodean los fuertes financieros: '¿Quién quiere la vida? ¿Quién quiere la vida?'" (222). En último término, el personaje como su autor da vueltas en círculo volviendo sin cesar a los mismos motivos (Tello Aína 1976), al modo de unas variaciones sobre un tema personal que se van enriqueciendo con los mínimos matices que cada nueva mención conlleva.

Lo que iba siendo un monólogo a dos voces, cobra nuevo interés cuando intervienen las dos mujeres, primero Esperanza y luego, con un mero cambio de atuendo, pero el mismo rostro, Eva. Se dijo ya que en absoluto eran arbitrarios los nombres en este teatro del mundo, "¡Sueño mío, sueño mío estéril! ¡Para siempre, oh, Esperanza! Mi esperanza de hombre, mi tan

poca cosa" (229). Lo dice Angel llorando porque la acaba de matar él mismo, con una pistola de juguete (231) aunque todavía no conoce este detalle (la imaginación es la dueña de la casa, de esta casa), y el motivo de esa muerte consiste, si vale la fórmula, en la desesperación del personaje. Ella es un invento del desterrado, como dijo, su sueño, y así al pretender amarla, fracasa: cuando considera que ha logrado un atisbo de felicidad, "Pasarán las primaveras implacables... Caminemos; vayamos juntos hasta la última cita en la hermosa avenida del cementerio... Hasta siempre, amor mío...," entonces la momentánea "esperanza" se pone a hablar con "una grotesca voz de disco rayado" (229). La cosificación de lo más valioso de este ser literario presiente uno de los peligros de la modernidad, ya intuido anteriormente con ese fantoche, maniquí saturnal, que deliraba al lado del cada vez menos inocente Angel.

Conviene insistir un poco todavía en el valor de los modos de nombrar. Esperanza pregunta a su creador las formas que tienen los demás para referirse a él. La respuesta es: "Depende. Mi familia, nuestra desgracia. Los amigos, el calado. Para los poetas, no existo; en cuanto a los acreedores, un tipo de cuidado" (225). Ante todo destaca en ese ramillete de denuestos la diversidad del rechazo, según la fuente de información. La pieza se desarrolla por y para las palabras, pues es un discurrir sobre el lugar del poeta y su relación con el hombre, por tanto esta ambigüedad de opiniones que merece un mismo referente debe ser subrayada. Lo que los otros piensan del personaje supone una réplica exterior, bien que con tintas negrísimas, de la lucha e inseguridad internas que caracterizan este discursivo reflejo de Miguel Labordeta.

Algo después contamos con datos para desentrañar el título de *Oficina de horizonte*. Hay que empezar diciendo que la primera parte del mismo era familiar para quien siguiese los pasos anteriores del escritor, ya que ahí está su Oficina Poética Internacional, de la que hace una propaganda espectacular en la pancarta desplegada nada más entrar en el escenario (219). Pero aparte de esas iniciales "O.P.I.," se recordará que al dar las horas solicitadas por el protagonista Saturno declama en tres idiomas el nombre de la conspiración labordetiana por la poesía. Posteriormente será Esperanza quien hable de ella: "¡Pero si eres nada menos que un hombre, con tu corazón de juguete y todo..., con tu cuchillo de ternura, con tus defectos angelicales, con tu O.P.I. maravillosa, donde caben todas las fantasías del mundo...!" (225–6). Independientemente de la resonancia unamuniana del inicio del fragmento, obsérvese cómo la más comprensiva de las dos damas considera favorablemente ese heroico esfuerzo de Labordeta y sus amigos por dotar de cierta vida imaginativa a la desolada Zaragoza. Eva, sin embargo, es una arpía que quiere corromper con sus propuestas de un cambio de vida a Angel. Ella trata de convertirlo en alguien serio y respetable,

él expresa sus temores, "Tendría que destruir esta mi Oficina Poética Internacional, con su almacén lírico de tiernas profecías, con sus jóvenes fantasmas que arriendo gratuitamente cada otoño a los nocturnos estudiantes...." La primera y peor de las mujeres ordena: "Déjate de esas oficinas poéticas de camelo" (234). Las distintas actitudes hacia la O.P.I. claramente diferencian las personalidades de ambas. Por otra parte, me gustaría apuntar la carga positiva de un vocablo, "oficina," que por sus resonancias burocráticas quizá no hubiese debido agradar al poeta. En la obra que comento procede de la organización citada, pero antes por algún motivo debió escoger el empleo de la fea palabra. Quizá una cierta distancia autocrítica y un tanto burlona influyó en la elección o el querer crear una mínima estructura combativa contra los estólidos dirigentes "culturales" de la ciudad.

La segunda parte del título, "horizonte," contrasta con lo dicho al final del párrafo anterior, porque sí tiene una connotación literaria previa, si no poética. De nuevo es Esperanza una útil informadora, "Conseguirás con tus manos una gota de horizonte y la derramarás sobre tus hermanos, los sombríos mortales" (227). Lo que ahí es metáfora del significado de la poesía y su capacidad salvadora, pasa a ser con el avance de la obra una consigna épica que se arroja como postrero testimonio de rebeldía al rostro de los enemigos contra los que Angel no puede hacer nada más que gritar y morir con este alarido en sus labios: "¡¡Horizonte!! (Suena una ráfaga de metralla. Cae el Poeta. Comienza a amanecer por el ventanal y no pasa nada más.) SILENCIO, LENTAMENTE CAE EL TELON" (244).

La otra presencia femenina se anuncia como heraldo de negras noticias, con una sentencia ya citada: "estás perdido" (230). A continuación, es el saludo mucho más alegre del joven la mejor de las presentaciones posibles, "¡Eva, mi vida, mi Eva, la Realidad!" (231) y resulta interesante comprobar cómo la llegada de esta embajadora del mundo está ligada a la única mención de la vieja mitología que se encuentra en *Oficina de horizonte*, "¡Caronte, Caronte! Acude a mi llamada, viejo perro" (232). Debía ser así ya que lo que trae Eva es la muerte bajo diversos disfraces, pero ahora me gustaría llamar la atención sobre un motivo, el de la barca, que había aparecido al final de la "edad" anterior y que sólo con la nueva invitada alcanza su plenitud.

Angel acaba de matar su Esperanza, "(...escruta el horizonte desde lo alto de las escalerillas.) Olvido, olvido, olvido... Todo posible ya.¡La barca misteriosa! ¡Allá, allá: a la orilla inverosímil!" (230). Relaciona el autor este símbolo con lo desconocido, el misterio, como misterios son las preguntas con las que enfrenta a su personaje, y es posible que a éste, al de la vida y su ausencia, puedan reducirse todos los demás. Por otro lado,

lo inaccesible del término del viaje, ese "allá," explica la dificultad de un paso para el que el protagonista necesitará la ayuda de sus perseguidores. La unión de Eva y la barca se materializa cuando ella parte de una forma vulgar, y, con todo, ese hecho es un nuevo guiño del autor sobre la mujer y lo que espera a Angel poco después: "¡Ah!, y piensa que tendrás que pasar a nado el canal, pues me lleva la lancha..." (239).

Se ha dicho que ella era emisaria que venía de un espacio ajeno al del poeta. A la postre comprobamos que, en rigor, procede del infierno, a lo que es lo mismo: Sydnik. Esta réplica de la Zaragoza del escritor, autobiografía también, se llama así, "La ciudad dorada... La carnavalada opulenta..." (233). De la capital aragonesa en esos años de posguerra se ha dicho que estuvo "tan condicionada por el miedo, la impotencia, la mediocridad ambiente" (Fernández Clemente 29), acusación que podría suscribir perfectamente el poeta, y por ello habla de la Brigada de Acción de la Liga de Profesiones Honorables (233). Contra ese entorno sabemos que los jóvenes de espíritu intentan la revuelta, si bien su fuerza es pequeña y son vencidos, "Fracasó la conjuración juvenil para incendiar Sydnik, la maldita ciudad dorada..." (232). Como se ha comentado arriba, en *Oficina de horizonte*, está presente una cierta dimensión épica que nunca desaparece del todo en los escritos de Miguel Labordeta y así se ha hablado de que en él confluyen revolución literaria y social, curiosamente ligando esta doble faz de su obra al aislamiento que sufriera en su gusanera zaragozana (Payeras Grau 95).

Su paraíso perdido se opone a la infernal visión que conlleva esta "vulgar ciudadana de Sydnik, insecto de una vieja colmena sin más meta que almacenar embolias, cánceres, corrompidos tesoros y melancolías" (237), con lo que no es nada extraño que la última mención del lugar, antes de la intervención de los asesinos de Angel, que proceden de allí, sea una amenaza: "Ten cuidado, pues los de Sydnik las gastan poco poéticamente..." (239). No hay que olvidar, sin embargo, que por amor, el personaje está a punto de renunciar a sus creencias y caer.

Llega a firmar un documento por el que traiciona lo más digno de su existencia en la Tierra (234) y después de beber de la botella que Eva le da, dice "la realidad... ¡Vaya trago...!" (235). A la vez se hace de noche, con lo que la trascendencia del momento no puede estar más resaltada. Todo esto porque ama a Eva, "yo te amaba, amé, amaría, amaré siempre, nunca, del todo, por jamás..." (237), y cree que ella trata de evitar su muerte por el mismo motivo. Descubrir que esto no es así, que en lenguaje de instancia confiesa la pérfida que cumple una obligación social con Dª Dorotea, madrina de Angel (236–7), supone la decepción final; como en el caso de Esperanza, el amor es imposible, e importa constatar que ambas son confundidas por el personaje masculino, que le dice a Eva, "¿...Tú, mi Esperanza de hombre, mi eternidad de pobre?" (236).

Todo es un debate en *Oficina de horizonte*, jeroglífico interior en el que no encuentra la respuesta el atónito ángel. "No quiero lo que sé, ni sé lo que quiero. Amaba la vida y expulsé a mi hermosa Eva del paraíso mío infernal. Anhelaba un futuro glorioso y maté a mi pobre propina de Esperanza" (241). Estamos ante la más arriesgada de las aventuras, la primera que emprendiera el hombre, la del conocimiento, al que llama libertador Labordeta (243), y que tiene su necesario apoyo en la comunicación. Al final esta empresa, que se nos presentó con algunos visos de utopía, al menos parece dejar un sabor agridulce: "No hay amor; pero en cualquier sitio, un corazón extraño puede acercarse a nuestra soledad un instante; sí, un instante, aunque sólo sea para decirle: 'Hermano, existo; adiós, pues, hasta siempre'" (243). Ahora ya sabe a qué atenerse este explorador de las estrellas que quiso ser hombre y sólo le queda enviar el mensaje a otros perdidos imaginarios. Su aparato de señales por fin empieza a funcionar, pero él ha marchado (243) y no puede atenderlo. A pesar de este insignificante contratiempo, agonizante ya, Angel escribe un papel y por medio de la botella que simbólicamente fue derrota, el trago de la realidad, logra lanzar al mar su consigna de aceptación y pureza.

El poeta, ser subversivo, que rompe con las reglas (Lázaro Carreter) mediocres de un mundo ajeno al ideal, muere. José Manuel Blecua escribe que "su obra poética se sostiene sobre la angustia de un vivir abocado a la muerte," sin embargo en ese vivir quizá lo peor no sea tanto ese inevitable final cuanto la insolidaridad del hombre que lo rodea (Alonso 1983: 39). Tras el agónico discurrir de esta *Oficina de horizonte*, su protagonista, o si quitamos los antifaces, Labordeta mismo, ese "doloroso testigo de la condición humana" (J. A. Labordeta 1), concluye que aunque la soledad sea condena del que se atreve a transgredir las normas establecidas, sí existe la "sim-patía," ese acompañamiento de desterrados que impide la destrucción y el olvido (Senabre 1982: 324). Y la esperanza de que la inocencia final llegue en esa botella a las manos de nuevos descubridores de planetas perdidos.

José Enrique Serrano Asenjo
Universidad de Zaragoza

## NOTAS

1. Decía allí Gabriel Celaya: "mas me asustan un poco tus tremendas preguntas:/ "¿De dónde diablos vengo?" y "¿Qué hago aquí pensando?/ "Comprende. Estas son cosas que no deben decirse." Esos versos pertenecen a su poema "A Miguel Labordeta" (394-402). La cita en 395.
2. Creo conveniente consultar también al respecto González Martín 92.

## OBRAS CITADAS


Aguirre, J. M. "El mundo 'tetradimensional absurdo' de Miguel Labordeta." *Homenaje a Francisco Ynduráin*. Zaragoza: Facultad de Filosofía y Letras, 1972. 9-21.

Albi, J. y Fuster, J. "Antología del surrealismo español." *Verba* Nos. 23-25 (1952).

Alonso, C. "Miguel Labordeta Subías." *Gran Enciclopedia Aragonesa* (t. VII). Zaragoza: Unali, 1981.

———. Prólogo a M. Labordeta, *Obra completa* (vol. I). Barcelona: Los libros de la Frontera, 1983.

Blecua, J. M. "Miguel Labordeta, tradición y originalidad." *Samprasarana* Febrero 1970, s.p.

Carnero, G. "Poesía de posguerra en lengua castellana." *Poesía* N° 2 (1978) 77-90.

Celaya, G. *Las cartas boca arriba* en *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1969.

Fernández Clemente, E. "Zaragoza, 1953-1963: 'Y querían arreglar el mundo, iso ilusos!'" en VV. AA. *OPI-Niké Cultura y arte independientes en una época difícil* (vol. I). Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento, 1984. 15-41.

Fernández Molina, A. "El poeta educador." *Samprasarana* Febrero 1970, s.p.

García-Abrines, L. "El poeta 'violento idílico' se ha marchado." *Samprasarana* Febrero 1970, s.p.

González Martín, J.-P. *Poesía hispánica 1939-1969 (Estudio y antología)*. Barcelona: El Bardo, 1970.

Labordeta, J. A. "Biografía inventada de un poeta" en VV. AA. *Miguel Labordeta. Un poeta en la posguerra*. Zaragoza: Alcrudo Editor, 1977. 1-11.

Labordeta, M. *Oficina de horizonte* en *Obra completa* (vol. II). Barcelona: Los libros de la Frontera, 1983.

Laín Entralgo, P. "Análisis espectral de Miguel Labordeta" en VV. AA. *Miguel Labordeta*. Zaragoza: "Grupo Z.84" Ediciones de Arte, 1985. 47-61.

Lázaro Carreter, F. "Miguel o el orden." *Samprasarana* Febrero 1970, s.p.

Palomo, M. P. ed. de A. Valbuena Prat. *Historia de la literatura española. Tomo VI. Epoca contemporánea* (9ª edic.). Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Payeras Grau, M. *Poesía española de posguerra*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1986.

Sanz Villanueva, S. *Historia de la literatura española. El Siglo XX. Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1984.

Senabre, R. Prólogo a M. Labordeta *Obras completas*. Zaragoza: Javalambre, 1972.

———. "Un poema de Miguel Labordeta" en V. García de la Concha ed. *El surrealismo*. Madrid: Taurus, 1982. 314-324.

Tello Aína, R. "La obra poética de Miguel Labordeta." *Gran Enciclopedia Aragonesa* (t. VII). Zaragoza: Unali, 1981. 1973-1977.

Verges, P. Prólogo a M. Labordeta *La escasa merienda de los tigres y otros poemas*. Barcelona: Barral, 1975.

*Mester, Vol. xvii, No. 1 (Spring, 1988)*

# Sobre la concepción mística del amado en San Juan de la Cruz: los dos niveles de lectura

> "Adivinamos cuán especialmente fértil sería en este poeta un estudio estilístico que partiera del concepto y de su matización afectiva para llegar a la plasmación en el verso" (Dámaso Alonso, 1971, 282)

Al leer a San Juan nos invade la sensación, como si nos faltaran las fuerzas, de no poder acompañarle hasta los últimos ecos espirituales que sugieren sus poesías. En parte, todo lector de San Juan experimenta esa frustración, que trata de atenuar embebiéndose de la hermosísima lírica, como si se conformara con los rastros de éxtasis que el santo ha dejado tras de sí. Esos rastros son sus poemas. Si se perciben como rastros es porque están puestos en lugar de una experiencia que el poeta cree total e inefable al tiempo. Esos dos atributos de su experiencia, la totalidad y la inefabilidad, son, por otra parte, categorías conceptuales *a priori*, calcadas de idénticos atributos divinos. Como resulta que esa experiencia de San Juan es también su experiencia poética, podemos tratar de discernir en qué forma esos conceptos que el poeta tiene de su experiencia se reflejan en sus poemas. Para el presente estudio nos bastará con referirnos a dos estrofas del "Cántico Espiritual":

(14) Mi Amado las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos
el silvo de los aires amorosos,

(15) la noche sosegada
en par de los levantes del aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora. (Ynduráin)

En esos versos se ve perfectamente la manera en que el concepto del amado condiciona la forma de referirse a él en el poema. No aparece ni un solo atributo personal del amado: se le define, en cambio, demostrativamente, esto es, nombrando una realidad, normalmente a base de elementos de la naturaleza, que aparece en puesto del amado, llena del significado del amado y no propio. En otras palabras, la poesía de San Juan apunta hacia una entidad que está fuera de la poesía misma. Pero ese querer decir lo que sabe más allá del *scire*, en el *sapere* de la ilumninación, hace que el poeta, como niño que pierde la lógica del discurso entusiasmado por alguna maravilla, se abandone a su balbuceo, y traiga palabras imbricadas una tras de otra, sin trabazón de oraciones: sólo palabras preñadas de evocaciones, que perfilan un sujeto de cartacterísticas sobrenaturales, según nos lo va presentando. Cuando San Juan intenta la definición del amado es cuando el lenguaje pierde su marco oracional para convertirse en léxico yuxtapuesto, en trance expresivo, de modo parecido a les lentanías extáticas de los iniciados de muchas religiones. Lo importante para el poeta es señalar la realidad misma que delata la presencia del amado, y eso, dadas las características del amado, sólo puede hacerse a base de una naturaleza maravillosa que se distinga con creces del sencillo *locus amoenus* asociado al amor humano. San Juan, en la estrofa (14), consigue crear esa naturaleza desconcertante de un modo insólito hasta entonces: sazona la realidad más concreta —montañas, valles, ríos, aires— con una adjetivación personificadora —valles solitarios nemorosos, aires amorosos—, al tiempo que se entrevera de elementos de una realidad maravillosa — las ínsulas extrañas. La estrofa (15) añade a ese cuadro de naturaleza chocante las pinceladas del arte, aunque divino, —"la música callada"—, sorprendiéndonos de nuevo con una adjetivación inesperada y cruzada, — música callada, soledad sonora—; todo culminado por la entrada de un verso, "la cena que recrea y enamora," anómalo en cuanto a la acción verbal profusa, después de una ausencia completa en las dos estrofas; anómalo también porque semánticamente, "la cena que recrea y enamora," no sólo nos saca del escenario de la naturaleza sino que nos sitúa frente a una incongruencia inesperada: a "la soledad sonora" del verso anterior ha sucedido un acto como la cena, que imaginamos ha de ser acto compartido para que tenga el efecto de recrear y enamorar. Lo que más asombra al lector es que se pase de un verso a otro, sin un solo nexo que le pudiera dar la pista de cómo entender lógicamente la relación, contradictoria aparentemente, entre la soledad de un lado y la tácita compañía que expresa la idea de una cena que enamora. No le queda otro remedio al lector que adivinar que hay un simbolismo alegórico detrás de esos dos versos, y que el amado a quien es posible recrear y enamorar al amante en una cena, sin que éste pierda su soledad, ha de ser forzosamente un ser especial, invisible de un lado, y presente de otro. No ha sido

necesario nombrar a Dios directamente para que el lector repare en el carácter divino del amado en el poema, y descarte de plano la posibilidad de estar ante un poema de amor normal, ya sea tradicional ya italianizante. La cena podría ser, como Domingo Ynduráin ha señalado, "un complemento casi indispensable en las relaciones amorosas," pero en una circunstancia en que la amada pondera su soledad, esa "cena" difícilmente podrá entenderla el lector como cena real, con la presencia de los dos amantes. Además, el simbolismo cristiano de la cena está al alcance de todo lector también y su interpretación dentro de ese código religioso tiene la ventaja de mantener la coherencia de la estrofa entre la soledad y el acto de cenar con el amado. Lo que resulta de todo eso es que los dos niveles de lectura en la poesía de San Juan, el amoroso y el místico, están tan soldados entre sí que no pueden separarse uno de otro hasta el punto de leer su poesía prescindiendo de uno de ellos.[1]

Se va aclarando, pues, la cuestión principal que habíamos planteado, de cómo el concepto previo del amado y del universo relacionado con él, condiciona la forma de la poesía de San Juan. El atributo de invisibilidad del amado explica la relación entre los versos que aluden a un tiempo a la soledad del poeta y a su compartir la cena con su amado. El atributo de la inefabilidad del amado aclara por qué se le define a través de una yuxtaposición de elementos diversos tanto del mundo real (construido a base de elementos pastoriles y populares), como del mundo de la fantasía (nutrido de elementos caballerescos); se trata, como se ha dicho, de nombrar demostrativamente al amado por su creacion, y reunir en ésta, en inaudita amalgama, elementos que tradicionalmente se daban aislados, exaltándolos y trasformándolos a veces de un modo "surrealista" —"la música callada,/ la soledad sonora." A crear esa amalgama de elementos que se traduce en amalgama de tradiciones (lo popular, lo caballeresco, lo petrarquista), contribuye, de nuevo desde el plano conceptual, el atributo de totalidad con que se concibe al amado. Ese atributo *a priori* hace que el poeta se sienta libre para convocar, en nombre del amado, la más diversa realidad que el poeta alcanza y que identifica con la grandiosidad de la Creación divina. El poeta, tras introducir al amado en el poema,— "Mi amado,[...]" se deja caer, durante dos estrofas seguidas, en el trance de la enumeración casi caótica de elementos ora reales ora fantásticos, convencido de que en virtud de la grandeza-totalidad del amado, cabe nombrar la más diversa realidad que, como la Creación, es obra suya, "plantada(s) por la mano del amado" y a él remiten. Tras esa larguísima enumeración de dos estrofas, nos damos cuenta de que el amado ha quedado sin definir para cumplir con su inefabilidad, y ni siquiera ha aparecido la cópula "es" entre ese "Mi amado" del principio de la estrofa y los siguientes elementos del predicado que se esperaría. Lo que era un problema conceptual —inefabilidad, invisibilidad y totalidad del amado—

ha dado como fruto, en el poema, la más impensada revolución formal en la lírica castellana de su siglo no superada siquiera por la poesía de nuestro siglo. La estrofa ha perdido su estructura lógica; se han eliminado los verbos y con ellos la estructura oracional; se nos ha dado, de pronto, una técnica poética nueva que esquiva la linealidad y apela a las asociaciones libres y mecánicas; ha aparecido, en suma, la poesía moderna.

Hemos visto, pues, que ha sido de la mano de la poesía mística cómo la lírica ha superado las limitaciones racionalistas con que venía escribiéndose hasta San Juan.[2] Lo común ha sido, como hace Dámaso Alonso, situar los principios conocidos de la divinización de poesía lírica profana hacia el siglo XV (227-242).[3] Sin embargo, Dámaso Alonso pasa como sobre ascuas por la otra cara del fenómeno, esto es, la profanización de la poesía religiosa. El, tras limitar el fenómeno enormemente: "es mucho más difícil —o casi imposible— un cambio de lo divino a lo profano" (231), lo reduce a los cambios paródicos de la liturgia: "El cambio de lo divino a lo profano existe también entre el siglo XV y el XVI (y posteriormente): se trata de oraciones litúrgicas parodiadas en sentido erótico o satírico" (231). A nuestro entender, el fenómeno del contagio de la poesía religiosa a la profana, an especial la amatoria, trasciende con creces las parodias satíricas o eróticas, como se inferirá fácilmente de esa técnica moderna que se ha subrayado en San Juan, y que, una vez descubierta en la poesía religiosa, la va a incorporar la poesia "moderna" como rasgo característico suyo. Además, no vemos tan claro que el trasvase se haya realizado siempre primero de la poesía amatoria a la religiosa. Es el problema del huevo o la gallina; se pierde el pulso histórico cuando uno se pregunta por qué utiliza el místico un lenguaje de amadores, en vez de preguntarse por qué utiliza el amador un lenguage místico. En definitiva creemos que se trata de un fenómeno parecido: el amor. Tal y como la cultura occidental ha concebido ese sentimiento, desde Platón al parecer, tiene muchos elementos comunes independientemente del objeto amado; no es cosa de discutir aquí lo que es al amor, bástenos con recordar la perogrullada de que, si místicos y amadores se han servido de un lenguaje básicamente idéntico, será porque comparten emociones similares también en algún sentido. Cómo se contagiaron unos y otros a través de la historia es difícil de determinar, y no se ha hecho mucho en ese camino tampoco. Podemos, eso sí, señalar lo que pasó en un cierto momento, como la divinización de la poesía profana que realiza San Juan, magistralmente ponderada por Dámaso Alonso. Y junto a eso, podemos descubrir también la huella de San Juan en la mayoría de los poetas españoles del siglo XX, por ejemplo. Ambos fenómenos, aunque sólo sean una muestra, nos revelan que el trasvase entre poesía religiosa y profana es constante y que no va siempre necesariamente de lo profano a lo religioso, sino también a la inversa. Probablemente la creación de un lenguaje místico en la baja

Edad Media puso luego a disposición de los trovadores una buena cantidad de recursos en el análisis de los estados de ánimo del enamorado no correspondido, o, mejor dicho, del enamorado que sufre largas ausencias, ya que el místico mantiene una relación ideal con un ser radicalmente ideal también. El amor del místico se prestaba sin duda, por ese carácter ideal, a la creación de conceptos sublimes, de los que bien pudo aprovecharse el amor profano. La mujer angelical del "dolce stil nuovo" ha perdido sus atributos propiamente humanos y se ha revestido tanto de atributos como de funciones divinas —el aura, la castidad, la elevación que produce, etc. El apasionado Calisto usa sus saberes teológicos para referirse a la amada, que sustituye literalmente a Dios: "Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo [...] Por Dios la creo, por dios la confieso y no creo que hay otro soberano en el cielo; aunque entre nosostros mora" (*La Celestina*, 50–51). Es obvio que está calcando la manera de decir del hombre religioso, para fines profanos. Una vez que ambos lenguages caminan en paralelo, es difícil averiguar las influencias que se cruzan. Hay quien ha escrito que un tipo de lenguaje tan alto corresponde más al místico que al enamorado, porque aquel "can only report fragments of the symbolic vision [...] not the inner content, the final divine certainty." (Underhill, 450). Eso explicaría la creación temprana de un lenguaje simbólico del que después se serviría el amador profano. Melquiades Andrés apunta finamente la relación que debió producirse entre los sentimientos religiosos elevados y la lengua capaz de expresarlos: "Este descubrimiento de sí y de Dios, este contacto del alma desnuda de todo lo que es en sí, con Dios desnudo de todo lo que ha creado, entraña un proceso que necesita un lenguaje peculiar: el místico (Andrés, 16)

A esa dificultad señalada para discernir el itinerario entre los lenguajes místico y amatorio profano, se añade hoy otra más moderna: actualmente se asocia con la mística toda una serie de experiencias que no son místicas en sentido estricto; como Thompson denuncia, la palabra mística "is used almost synonymously for anything mysterious or supernatural, including miracles, astrology, and the whole realm of the occult" (Thompson, 147). O sea que, el lenguaje místico, además de compartir unos símbolos y unas imágenes parecidas a la lengua de los amadores profanos, pasa ahora por otro torno que pretende estirar su significado para pasar a designar todo lo misterioso de la existencia. Urge, pues, delimitar lo que la poesía mística es a diferencia de todas esas otras cosas. En San Juan hemos visto que hay una concepción indudablemente mística del amado (invisible, inefable, total), que distingue a su poesía de otras profanas, y que se manifiesta en la forma misma de sus poemas, como se vio en las estrofas (14) y (15) del "Cántico Espiritual", entre otras muchas que podrían analizarse con ese mismo criterio. El hecho de que a pesar de esas diferencias, la poesía de San Juan nos siga pareciendo sensual, nos lleva a centrar nuestra aten-

ción en lo que hay de erótico en su lengua y por qué. Lo que hay de sensual es tanto que huelga señalarlo aquí; es el mismo erotismo del "Cantar de los Cantares," el diálogo de la amada con el amado nos facilita el marco afectivo que iguala al místico con el profano. Sobre el por qué usa San Juan este tipo de marco hay varias consideraciones que hacer. La primera tiene que ver con las características de la idiosincrasia cristiana, que, como el "Cantar de los Cantares" ilustra, ha buscado desde antiguo expresar una relación afectiva del alma con su Dios, porque, como escribe Alexander Parker: "The advantage of love imagery over cosmic lies in the fact that it is personal the relation of the soul to God as a personal being essential to Christianity" (86). Utilizar imágenes cósmicas para reflejar la experiencia mística es un fenómeno extrañísimo en la mística cristiana. Lo hace Dante en *La Divina Comedia*, influido por la tradición grecorromana; y nos parece que lo hace Fray Luis en sus poesías, también de clara inspiración clásica; pero, además, Fray Luis es ave rara en el conjunto de la mística española, tal vez el único en el que predomina la concepción intelectual de la unión sobre el *sapere* místico de San Juan o Santa Teresa, o la unión a través del amor y de los dulces desconciertos que suscita. Sin embargo nunca fue cara al cristianismo esa visión intelectualizada de la divinidad, tal vez porque lo cósmico diluye ese sentimiento de relación personal y roza peligrosamente el panteísmo.

Desde la perspectiva del autor místico, en este caso San Juan, el sentimiento de lo divino que le ha llevado a descoyuntar magistralmente la conexión lógica de la realidad en sus versos, le trasporta también más allá de la sensación erótica, superando en su anhelo de totalidad toda concreción sensual. Para él, que ama a un ser invisible, el amor tiene que tener forzosamente otra dimensión que para el amante profano, "beyond the imperfections of matter, time and space. They [the mystics] alone claimed to have found and lived the only love that is not strained by passion, withered by age or destroyed by death." (Parker, 83) Ilusoria o no, esa creencia anima la poesía de San Juan. Hemos visto que la imagen del amado en el "Cántico" se dispersaba en una enumeración múltiple de elementos fantásticos y de la naturaleza, entre los que destacaban las propias sensaciones que provoca la presencia del amado —la música callada, la soledad sonora—.[4] Frente a esa vaguedad del poeta místico, el amador profano, motivado por una pasión, dispone de la imagen concreta que la causa: la belleza de la amada.[5] Es un amar, por el contrario, enmarcado en el tiempo y el espacio, de ahí que sea en él frecuente recurrir al motivo del *carpe diem*. El místico, a diferencia de aquél, se enamora del absoluto mismo. Cree en él y, vacío de realidad sexual que recrear, se apodera de él una fiebre de deseo más intensa e inconcreta. Dice sentir los "toques de amor" del amado en su interior; se siente invadido por unos sentimientos de gozo que son a la vez, según él los valora, un modo de conocimiento,

de nuevo desde el *sapere*, "toda ciencia tracendiendo." Porque el poeta cree firmemente que su gozo es una forma de conocimiento es por lo que se permite explicar, en prosa, sus poemas. Al hacerlo, pensando en otros hombres, convierte su *sapere* en *scire*, y se aferra para ello a la doctrina cristiana ortodoxa, por más que *sui generis*.[6] No por eso su poesía necesita para ser leída y disfrutada el auxilio del comentario en prosa. Antes bien, el lector, frente a la levedad y trasparencia del poema, encuentra la prosa algo tediosa y, precisamente por su subjetividad, de poca ayuda para comprender el poema. Salvo en los casos señalados, no muy frecuentes, en que la estrofa está tan preñada de simbología religiosa que se inutiliza poeticamente, lo normal en el "Cántico" es que el diálogo amante-amado sea asequible por sí mismo al lector, y que éste extraiga de ese diálogo, y no de ningún otro elemento ajeno al texto, la información pertinente para identificar ese tipo de poesía como un poema religioso. Eso, como hemos visto, es posible porque el poema nos va describiendo a un amado cuyos atributos no pueden ser sino los de Dios. Al auydarse del mundo físico para describir la relación de la amada con el amado, además de personalizarse la relación con la divinidad, se está integrando a la naturaleza como dote misma del amado, como creación suya, ("O bosques y espesuras/ plantadas por la mano del Amado"), y, por lo tanto, elemento de primer orden en relación con este amante del poema, ya que precisamente por el carácter invisible del amado, su creación —la naturaleza—, hace los efectos que en el amador profano tendría sólo el contacto físico con la amada. Así, en el "Cántico Espiritual," cuando la amada, tras su peregrinar en busca del amado, ha conseguido al fin la unión, lo que dice que ha recibido del amado no son precisamente caricias sino una relación más profunda con la naturaleza, que se vivifica y sensualiza hasta el extremo:

(38) Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día.

(39) El aspirar de el ayre,
el canto de la dulce Filomena,
el soto y su donayre
en la noche serena,
con llama que consume y no da pena.

La estrofa (39) funciona como el objeto directo del verso "aquello que me diste el otro dia," de la estrofa anterior. Es decir, que de nuevo el poema mismo nos está diciendo que se trata de un amado especial, que se

manifiesta a la amada a través de la naturaleza; un amado que trasforma el aire en "aires amorosos," para que la amada se contente con "El aspirar del aire," con oír el canto del ruiseñor o contemplar el silencio de la noche. De nuevo el poeta nos sugiere la soledad en que el "toque de amor" se produce, y, de lo que el amado le ha dado, lo único que se nos dice es que la naturaleza se hace especialmente hermosa y que el poeta la percibe como impregnada por el amado y puesta ahí por su poder. La idea de la naturaleza en San Juan supera con creces su tratamiento en la literatura renacentista dentro de la que, como ha escrito Zamora Vicente, normalmente "el paisaje se ve como una secundaria emoción nacida de motivos eróticos." En San Juan, a nuestro juicio, la emoción secundaria del paisaje se trasforma en primaria; para el poeta profano la dama es la emoción primaria y la naturaleza la secundaria; para el santo, el amado lo es todo, y la naturaleza por ser obra suya, adquiere también relieve sobrenatural.

El místico, por sus propias características anímicas, busca en el plano religioso lo que el amador profano busca en la dama; ambos se hacen poetas (y eso nos dice mucho); ambos caminan por una serie de sentimientos parecidos a merced de su pasión; para ambos el desenlace viene a ser siempre la muerte: es lo único que libera al amante de la intensidad amor-gozo-sufrimiento. Se puede decir que ambos mueren de amor. Laureano, en *Cárcel de Amor*, se deja morir absteniéndose de comer como verdadero asceta, para acabar comulgando con las cartas de la amada. Vemos, pues, que el lenguaje místico y el profano amatorio se cruzan y se confunden porque también hay en ellos sentimientos que se asemejan mucho. Las diferencias, ya hemos visto algo de eso, radican más bien en el sistema de creencias en que se integran los sentimientos de uno y de otro. Para el místico la muerte es, al fin, el puente por el que consigue, según cree, la unión perfecta con su Dios, que, en sentido estricto, no ha sido posible en vida. Para el amador profano, si no alcanza a la dama, la muerte puede ser igualmente liberadora (como en el caso de Leriano), pero es siempre punto final, descanso. En cuanto entran en juego sus respectivos sistemas de creencias, se alejan absolutamente místico y profano, frente al tema de la muerte; pero hasta ese momento han recorrido un camino semejante de ardores, sequedades, soledades y abrasamientos. Desde la orilla de la razón, lo que el crítico percibe es que tanto para el amador de lo humano como para el de lo divino, hay, literariamente hablando, unas constantes temáticas y formales sospechosas. Las semejanzas entre un tipo de poesía y otro son obvias; las diferencias muchísimo más sutiles, salvo cuando algún elemento del poema hace referencia directamente a un motivo religioso. En el caso del "Cántico" esas alusiones son mínimas, y aún no privativas de lo religioso[7] (en otros poemas escasean todavía más). Lo religioso está, a nuestro entender, en la concepción

misma del amado, de suerte que se refleja en la forma poética, como se vió en las estrofas (14) y (15), ocasionando una de las mayores revoluciones en la poesía espñola de todos los tiempos. Este análisis de la poesía del santo partiendo del concepto ayuda a desvelar tanto las motivaciones de esa revolución poética como a entender mejor ese doble plano, místico y humano, que se unen en su poesía para que nos siga sucediendo al leerla lo que hermosamente señalara Luis Cernuda:

> Occure con la poesía de San Juan de la Cruz que, [...] inclinado sobre ella el lector, como sobre un agua clara, ve en la superficie copiarse puramente la imagen del mundo que conoce, y bajo ella, al mismo tiempo, distinta y misteriosa, la profundidad misma del agua. (Cernuda, 757)

Luis Miguel Vicente
University of California, Los Angeles

## NOTAS

1. Hay, por supuesto, otras estrofas donde la referencia teológica es imprescindible hasta el punto en que, sin ella, perderían todo sentido poético, como agudamente ha señalado Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1970, citando los versos del "Cantico Espiritual":

(40) Que nadie lo miraba.
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.

Para Bousoño esa estrofa es "estéticamente insensata," pero "aunque carezca de sentido poético, lo tiene místico" (281). La conclusión de este estudioso, como en el caso que nosotros acabamos de analizar arriba, viene a decir que "San Juan de la Cruz, cuando escribía la composición susodicha, y otras del mismo estilo, tenía en su mente, sin ningún género de duda, una trabada concepción de teología mística que se proponía exponer líricamente." (282) En el caso que nosotros hemos analizado —soledad, cena que enamora— se ve claro un caso de estrofa que, a diferencia de la que Bousoño señala, mantiene el valor poético a la par del místico.

2. Para Carlos Bousoño (281) la poesía de San Juan se caracteriza por su "irracionalidad" por "las imágenes visionarias y los símbolos propios del irracionalism y subjetivismo 'contemporáneos'" y su aparición ha sido posible "precisamente por el irracionalism que todo impulso místico supone." (Bousoño 281)

3. Sin embargo, también señala Dámaso que seguramente el proceso de divinización de poemas profanos, aunque no conocido, debió empezar antes: añade en nota a pie de página: "Me imagino que la famosa canción de vela, de Berceo, es (aunque burlesca) el primer ejemplo de conversión a materia religiosa de una canción profana" (Alonso 230). También es consciente de que "en casi toda la obra poética de San Juan de la Cruz, elementos de poesía amatoria han sido divinizados" (Alonso 263) "todo, pues, en San Juan está incluido en una gran corriente de divinización de amor profano, divinización en tres tiempos muy distintos: 1° Divinización muy antigua (Cantar de los Cantares). 2° Reciente, pero anterior al Santo (Sebastián de Córdoba). 3° Obra del Santo mismo."

4. Esas sensaciones anormales son el efecto que causa en el amante un amado invisible. Por esos efectos en su psicología infiere el poeta místico la presencia de un ser sobrenatural que los causa.

5. Creemos que, cuando lo que enamora al poeta son las virtudes de la amada, ya se está realizando un claro trasvase del código religioso al amatorio.

6. Es Bousoño de nuevo quien nos llama la atención sobre el hecho de la subjetividad del comentario en prosa de San Juan: "nadie, aparte del autor, ni siquiera un teólogo español de la época, sería capaz de colegir a las 'aves ligeras' como las 'digresiones de la imaginativa'; a los 'leones' como 'las acrimonias e ímpetus de la potencia irascible' [etc.]" (Bousoño 284)

7. En el "Cántico" son unas pocas alusiones léxicas las que nos ubican en el tema religioso: "ninfas de Judea" "Aminadab." (Nótese que esos elementos no aluden directamente al amado sino a un mundo antagonista relacionada con él.

## OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1971. 5ª ed.

Andrés Martín, Melquiades y colaboradores. *Los Recogidos. Nueva Visión de la Mística Española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970.

Cernuda, Luis. *Prosa Completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelna: Seix Barral, 1975.

*La Celestina*. Edición de Dorthy S. Severín. 4ª ed., Madrid: Alianza, 1976.

Parker, Alexander A. *The philosophy of love in Spanish Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1985.

Thompson, Colin P. *The Poet and the Mistic, A study of the "Cántico Espiritual" of San Juan de la Cruz*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Underhill, Evelyn. *Mysticism*. New York: The Noonday Press, 1955.

Ynduráin, Domingo. *San Juan de la Cruz. Poesía*. Madrid: Cátedra, 1983.

# Llanto al pie del Monte Carmelo

Hay tiempo que no sale
por este oriente el sol que llevo adentro;
su luz ya no me vale
ni viene hasta mi centro,
y en la sombra mi cántaro no encuentro.

Yo lleno lo tenía
de música, de plumas y de luces,
su peso no sentía;
hoy quedo aquí de bruces
y estoy sin hombro para tantas cruces.

¿Quién vio mi golondrina
volando junto al sol y por el viento?
como una serpentina
salió de mi aposento,
dejó mi voz sin luz y sin aliento.

Me hallé desalojado
por una noche atlántica que brota
cual pájaro extraviado
que vaga sin derrota
y con sus alas al volar me azota.

¡Qué mustio está mi huerto
muriéndose de sed en mar tan vasto!
con ansias de desierto,
¡qué triste está mi pasto!
¡qué solo entre estas piedras me desgasto!

Con sombras en la frente,
llorando como el mar llantos feroces,
al pie de aquella fuente
te estoy llamando a voces:
mi voz te nombra y tú no la conoces.

—Juan José Prat Ferrer
University of California, Los Angeles

# Pensando en Cernuda

Y viene, Cernuda amigo,
día en que el adolescente que te leyera,
a solas hoy con la muerte piensa.
Como tú, ha cruzado él los mares
y ha sufrido el ala rota del destierro.
La melancolía es cifra en él
de sueños a semejanza de la luz,
Dios sabe para qué secreta complacencia suya.
Aquel que te amara tal sombra hermana
a tierra como tú viene con plumas abolidas.
La pena le aparta a un abismo
donde sin esfuerzo comprende
lo que es la vida del hombre.
Y como tú, también él
quiere pensar en un hombre futuro.
Mas sólo encuentra silencio por ahora,
un escéptico silencio de quien,
para soñar, se ha dado por vencido.
A tierra va, sí,
él que es aire,
y en la caída, con asombro grave,
medita una vez más la redondez perfecta
de aquella última certeza tuya y suya:
carácter es destino.

—Luis Miguel Vicente
University of California, Los Angeles

# Delirio

Ha mirado su cuerpo irisado de anhelo,
su piel sofocada,
deshaciendo su alma.
Anhelo tal beso imposible
de fuego y agua.

Abiertos sus seres
como chorros sin espacio
que sueñan con cauces.

Por las lágrimas trenza
puentes imposibles con el universo,
y troncha las rodillas
para formar un gesto de fe.
Mas fe es tan solo un susurro de desamparo
y es el esqueleto de su desesperación.

Abre luego su sexo a una lluvia de abandono
y vuelve un punto más viejo,
un punto más sin gravedad,
a la eterna geometría del poema.

Sólo la sombra ahora duele
en el sexo grave del poema.
Aquello, que terco a los signos desobedece,
sólo el rincón de una víscera ocupa,
el rato de una pena.

—Luis Miguel Vicente
University of California, Los Angeles

# Paisaje

Está honda la noche atropellada,
y el cuerpo arrinconado
en un perfil siniestro del sueño.

Ay cuerpo sordo despierta
que es una fuga del alma,
y suena una voz de roca
de una garganta inventada,
y un miedo que no conoces
araña la noche rara,
parece que me abandonen
las fuerzas de la mañana.

Hace claroscuro.
Hace fuga.
Hace un paisaje de cosas,
manta, ventana, tejas, alma.

—Luis Miguel Vicente
University of California, Los Angeles

*Mester, Vol. xvii, No. 1 (Spring, 1988)*

# A lixeira

**I. O fim e o começo**

Gota a gota a água pingava mundos de sangue corrosivo dentro de mim. Estaria a minha alma tão cheia de gatos e suja de tintas como a bacia branca de papoilas douradas do velho lavatório?

Por Deus! Deixa que eu viva um pouco em ti!... Que morra dentro de ti!... Por que andas à minha volta irritada como um cometa que tivesse perdido a cauda e eu sinta vontade de te deitar as mãos ao pescoço e atarrachá-lo para que não pingue ódio? Do modo que o estava fazendo com aquela maldita torneira lassa que não vedava!

Deixa que eu seja um pouco de mim em ti!... Deixa que...
—Não! Não posso mais! Estou farta de ti!— Lamentou-se a Júlia — Não posso mais!

Porquê? Por que nos tínhamos de aturar um ao outro quando já havia saturação entre nós e até crostas de ódio acumulado por discussões que se eternizavam e que se esfarelavam com as unhas?
—Cala-te— Pedi? Mandei? Supliquei?
Amo-te? Odeio-te? Pior, só há indiferença entre nós? Que ficou?

És um hábito ou será porque eu não tenho para onde ir? Podia voltar ao frio vão das escadas ou ao banco do jardim onde dormia depois da ronda passar? Ah! As gotas de água começam a transbordar de dor dentro de mim!
—Há vinte anos que pintas quadros e quantos vendeste? Que eu saiba: nenhum!
Havia troça, recriminações e repulsa na voz dela. Quem gostava do que pintava, a não ser eu próprio? Talvez até nem isso! Gostava? Mais um hábito? Necessidade?...

—A arte não se pode converter em batatas!

—É pena! Matava-nos a fome. Estou farta, ouviste, cansada do que não entendo, nada me diz e não participo.

—Por que não queres... só por isso... só por isso...

—Não! Crias rostos que eu não conheço! Metem-se na nossa vida, seguem-nos com olhos de ódio por toda a casa, parecem querer possuir-me e assenhorear-se da minha alma.

—São pedaços de mim mesmo. Não são estranhos. E, se te afligem, só precisas de os virar para a parede para que não te sigam.

—Bem sabes que o faço... constantemente! Mas no dia seguinte lá estão de novo com ar ainda de mais troça! Como se não pudesse fazer nada contra eles...

—É por isso que queres partir?

—Não é preciso. Tu é que vais com os teus monstros. A casa é minha, não te lembras?

Encontrara-me deitado na terra olhando o Céu em bededeiras de azul. Sentara-me a meu lado junto do cavalete e começara tudo entre nós, por acaso, sem razão, nem amor, nem modelo, tal como ia acabar agora! Bebedeiras de prazer e de cor diluídas no tempo!

—Se quiseres diz que me saturei com as tuas cores, que as acho sujas, se te sentes ofendido no orgulho de macho!

Há outro?

Não hesitou tal o ódio que a corroía.

—Sim. Alguém que é capaz de ganhar dinheiro e sustentar uma mulher!

Não me senti ofendido e quase me parecia indiferente. O que me preocupava eram os pingos de água da torneira que quase me enlouqueciam. Ah! E os meus quadros! Vivia mais para eles e até dentro deles do que na feroz realidade...

—Que faz esse tipo? Pinta naturezas mortas, flores, paisagens?...

—Não! É amanuense de primeira no Sindicato dos Guarda-Nocturnos— Disse com orgulho a Júlia.

—Valha-me Deus, ao menos isso— pensei estupidamente —Não me trocava por um artista!

## II. A miséria

Tinha começado tudo num prato de fedorenta sopa. Naquela mesa de madeira comida pelo caruncho a vida parecia-me tão desfeita, requentada e mal cheirosa como a água de feijão. Foi talvez a fraqueza da fome que me fez imaginar ver naquela amálgama encarniçada as tintas que me permitiam colorir o quadro que desenhara há meses na cabeça. Molhei o pin-

cel nele e pus-me a pintar sonhos nas paredes sujas pelo fogão da cozinha e nas costas dos vagabundos que atiravam côdeas de pão no caldo como ilhas de esperança num mar tenebroso.

—Que fazes, idiota?— Berrou o taberneiro —Tu estás louco ou julgas que pagas assim o almoço?

Foi então que encontrei o Eduardo, um rosto sem forma com quem me cruzara amiúde nas esquinas sem alma da rua. Sentou-se cruzando bruscamente as pernas como se fosse una tesoura que se fechava sobre a minha possível resposta.

—Queres expôr?

Parei a meio de um gesto criativo e sintético na nuca de um cliente que deixara cair a cabeça dentro do prato da sopa e fiquei todo no ar suspenso na cor das suas palavras. Era um sol que rasgava a manhã cinzenta.

—Não brinques!

—Sei de um sítio onde podes expor se quiseres. É na província mas o espaço é bom e eu trato de tudo. São 50% para cada.

Sentei-me à mesa desiludido. As trevas desciam de novo sobre mim.

—Mas não tenho dinheiro para as telas!

Tens de ter algumas prontas, não?

—Não! Não tenho! Tu conheces a minha vida! É um regato sujo pintado de cinzento onde só há morte! És aqui do bairro, não?

—Sou. Há anos que ouço dizer que és meio louco, que andas a falar e a pintar no ar fantasmas imaginários. Algumas pessoas dizem que o talento te cega, que és um incompreendido, vítima da sociedade... Isso sabe-lhes bem, ajuda-as a suportar os seus problemas e desilusões. Mas talvez a tua loucura seja criativa, quem sabe?

—Que quota parte de culpa tenho no gemido de uma flor que morre envenenada? Ou no girassol que gira com as minhas emoções destruidas? Mas tu queres provar a minha culpada insanidade, é isso?

—Para mim é negócio. Um investimento que me pode dar dinheiro. Um talento incompreendido dava-me jeito. Só que arrisco tudo o que tenho contigo, bem vês.

—Conheces a Júlia, não?

—Sim, penso que sim. A última com quem viveste? Aquela que é dactilógrafa no Ministério da Justiça?

—Essa mesmo. Deixou-me a alma com mais remendos do que a bacia deste velho lavatório de ferro. Arranjou um amanuense de primeira no Sindicato dos Guarda-Gatunos.

—Ah! Mas isso que tem com os quadros?!

—Muito até. O amor entre nós esfarelou-se entre os dedos porque o pintava com as cores da miséria. Mas apesar disso não a queria deixar e a malvada aproveitou-se de uma noite de bebedeira em que fiquei caído numa sarjeta a contar os ratos que passavam, para mudar a fechadura de casa

e por-me todos os quadros na rua. Penso que o amante que lhe enchia a barriga a ajudou.

—Céus! As telas todas?

—Foram levadas de madrugada para consolo dos bêbedos e das putas pela camioneta do lixo.

—Meu Deus! Vinte anos de trabalho!

—A arte é efémera! A vida, um esboço! Foi a minha primeira e última exposição numa lixeira na periferia da cidade! É até belo e poético! A arte cria ou destrói? Liberta ou escraviza? É o lado positivo do modelo ou, pelo negativo, só há arte na subjectividade, destruída de si própria?

O que eu não lhe disse é que passara dias na lixeira de Bobadela vasculhando em vão uma atela inteira. E que me sentara num monte de lixo a chorar. O louco, o amante, o sonho e o poeta eram uma só realidade fantástica. Sentia-me rasgado, destruído, um fogo fátuo! Tive de resistir para não me cobrir de dejectos e deixar-me ficar por ali a arder...

**III. A exposição**

—Nunca vem ninguém!

—Já devias calcular!

Levou as mãos à cabeça como se o ronco de raiva e dor lha projectasse o crânio pelo espaço.

—Não podes pagar-me as telas e as tintas... e o transporte dos quadros?

—Merda! Também já devias calcular!

Não havia para onde fugir! Onde estavam os compradores? Onde havia pessoas? Lixo! Parecia que o mundo era só dejectos! Ele chorava o dinheiro gasto como o leite derramado numa vasilha virada. E eu queria fugir para dentro de uma tela para não o encarar! Mas, não. Os riscos saíam em obscenidades de força de arame farpado. Eram formas e cores que se fechavam como as cortinas de boca de um teatro. Sou um dos actores e não participo! Malditos fantasmas acrílicos, vómitos de cor por que me repelem e de que me acusam?...

—Tu nunca soubeste pintar-nos! Fizeste de mim cristalino regato, de nós, da flor lúbrica abrindo-se ao sol, criações amorfas, abortos de nascença.

—És só um miserável intermediário entre a nossa realidade e a tua pobre fantasia. Não vês que te ultrapassamos, que não tinhas o direito de nos pintar?

—Céus! Se me escorraçam da vida e do sonho onde me hei-de meter? Se as minhas próprias personagens me repelem, acusam e odeiam?!

Há sobretudo uma criação doentia que mais me atormenta e detesta. Eu penso até que não a desenhara, que fora ela que se metera na minha trincha e me forçara a pari-la. Apropriara-se da minha imaginação e agora tentava-o fazer com a minha própria pessoa! Seria um vómito de consciência de que me queria libertar e me recusava a aceitar como meu? Quem? O que a metera lá? A vida, a educação, a sociedade?... Deus?...

—Mas eu sei quem tu és! És o meu maldito censor! Ah! Como me odeias! Sabes que te posso denunciar agora que te escondes com outro rosto numa tela!

—Que louco fui em acreditar em ti!— Lamentou-se o Eduardo.

Caí na realidade ou no sonho emergindo de um boião de tintas onde lentamente me afogava.

—Não vou pintar mais! Nunca mais! Nunca mais!

—Dizes sempre o mesmo!— Contrapôs o Eduardo, coçando raivoso um bigode negro de luto e despeito —E lixas-me! Talvez não passes de um aprendiz de feiticeiro que não tem em si o poder de parar...

A cadeira de palha esventrada que estava a um canto da sala, na expectativa de que algum visitante viesse sentar-se nela a olhar a exposição, entrou a gemer. Senti vontade de a partir por pensar que estava a troçar de mim.

—Talvez desses um bom desenhador de calcinhas de renda com entrefolhos!

—Não devias ter-te arrastado comigo! Por que deste crédito aos meus sonhos? Desculpa! Fiz-te alugar a sala, pagar o transporte dos quadros e das telas... na verdade, foste louco em acreditar em mim!

—O pior é que ainda acredito, mas...

—Fazes mal. Eu não! Nunca serei suficientemente louco para cortar uma orelha como o Van Gogh, nem sinto já forças para resistir ao ódio e desprezo das minhas próprias personagens. Há até uma que um dia pintei, um censor, inspector chefe da polícia política, ou era presidente da república —que sei eu?— mas que agora me persegue implacável e me quer assassinar. É um rosto mau que enrodilha o pensamento, me apavora e corrompe todas as outras minhas criações!

—Mais uma das tuas aberrantes irrealidades?

—Burocracia de cor que não posso apagar com um simples passar do pincel na tele nem esconder sob uma camada de tinta negra.

—E tu és real?

—Não sei! Talvez!

**IV. Não cedo, pronto!**

—Por Deus! Um cliente!

O Eduardo abriu-se em sorrisos de primavera florida. Ah! O Sol é o êxtase máximo da cópula, a realização sexual da eternidade!

—Anda, mexe-te, imbecil. Faz de artista convencional e vai explicar ao teu comprador os borrões com correcção e comportamento servil de negociante.

Justificar-me? Tentaram queimar Galileu por causa disso! Mas céus, era ele! Só eu sabia que era ele: talvez a malvada criação minha! Levantei-me a custo como se fosse vender a alma. O carro com um chauffer fardado parara à porta da exposição e sua Exª saíra com ar de quem podia comprar tudo o que lhe apetecesse, incluindo a minha alma. Como não havia de sentir-me um pouco, ou todo, Deus se com um risco vermelho podia apagar um acontecimento, um gesto ou um grito de liberdade? Olhava os quadros com a superioridade e condescendência do escriba que odeia os lugares comuns da vida e as cores lha provocavam a maior desdém. Eu evitava fitá-lo com medo de que soubesse que descobrira quem S. Exª era.

Pus-me a divagar sobre a vida, a alma e a cor que ela tinha. Quando me pinto subjectivamente, parto-me em pedaços como um lápis de óleo e projecto-me num grito de liberdade na mancha informe. É ali que procuro a minha diluída e verdadeira imagem. Meto-me dentro de mim com a curiosidade e a paixão de uma minhoca que se autofertiliza e acaba por não saber se é ou não uma autocriação. Ah! A infinita sabedoria do sonho!

—Quanto custa este quadro?— Perguntou olhando a tela como se fosse uma doença inevitável de que não podia fugir.

—Ah! Este! Dez contos— Disse-lhe a custo.

Por que é que me custa tanto fixar os meus próprios preços? É como se me vendesse! Confessasse as próprias limitações! Rasgava-se o pudor e o mistério que há nas telas e em mim.

—Vai bem com o sifão da minha casa de banho que é azul com açucenas brancas! Dou por ele cinco contos!

—São dez!

Por Deus! Sentia que me despia! E me entregava por tão pouco!

—Não vale tanto. Só dou cinco— Insistiu com um sorriso mau.

—Não vendo— Gemi? Berrei? —Não vendo... não vendo...

O Eduardo parecia louco. Fazia-me sinais para que aceitasse mas eu fingia não os ver. E o cliente saía já porta fora contrariado e ofendido.

—Desgraçado! Não vais vender um quadro na tua puta de vida, deste modo. E agora que estamos sem um chavo, idiota! Queres arruinar-me?

—Não simpatezei com o tipo.

—Essa é boa! Que besta! S. Exª não simpatizou com o tipo! Mas quem julgas que és: o Picasso?

—Parecia que tinha o rei na barriga.

—E depois? A nossa está vazia. Que vamos comer? Um ao outro? Os teus malditos quadros? Ah! Isto é o que sucede a quem se mete com vagabundos.

**V. A loucura**

—E agora, chiça, que vai ser de nós?

Encolhi os ombros.

—Para ti há uma esperança, podes arranjar um pintor que seja melhor do que eu e que traga o contraponto do cifão na testa. Eu, não. Tenho de me sujeitar à mediocridade do que sou.

—Merda! Palavras! Tivemos um cliente e escorraçaste-o!

—Não era real, não podia ser, acredita...

—Mas a fome é real?

Vomitei uma fraqueza esverdeada mas contestei.

—Era uma criação abstracta de uma mente doentia. Que queres que mais te diga?

—Nada!

—algumas personagens dos meus quadros têm mais fome de cor e de vida do que eu. Por vezes são implacáveis e encurralam-me contra as telas ansiosas de me devorarem.

—Tudo em ti é louco e inútil!

—Não posso fugir. Mesmo que me escondesse no pano sob uma pincelada de tinta. As minhas personagens são a prova desta negação para ganhar a vida, o vómito da inadaptação à sociedade.

—És um fracasso!

—Não! Pior! A negação acrílica de um fracasso. Eu não existo para ser mau ou bom. Sou o que não chegou a ser.

—A expositor de lixeiras!

Levantei-me por só eu saber onde ele estava. A tela era a minha libertação, a minha casa e paradoxalmente a minha cadeia. O canto do quadro em que ele se escondia e me forçara a colocá-lo. Caí sobre a tela rasgando-a com as unhas. Tombava no nada, num buraco dentro de mim. Mundo frio sem cor, vácuo onde não me encontrava porque nada existia. Era o fim do que não tinha princípio, o palmo de terra que cobre a nossa inexistência mas que lançado ao ar nos projecta finalmenta pelo espaço.

—Vou encher-me de cor e meter-me numa tela, para sempre!— Berrei.

—Olha, idiota— Guinchou o Eduardo excitado —E dizias tu que ele não existia e que era uma criação tua?!

Não! Não era uma miragem! O chauffer de S. Exª acabava de entrar de boné na mão e com uma carta que me era endereçada.

—Abre-a, depressa!— Pediu o Eduardo.

Rasguei-a e tirei o cheque que vinha dentro dela.

—Aleluia! Aleluia! Eu sempre acreditei em ti, não te disse?— Cantarolou o Eduardo.

—Espera. Não! Não pode ser! O cheque é de cinco contos!

—Bolas! E depois? Não digas que o recusas! Eu era capaz de te matar!

—Não recuso, descansa. Vou dar-lhe o que ele quer.

Só eu sabia da razão da troça e do ódio que o movia! Atribuía-me um preço, um valor excessivamente baixo como se os anos em que me escorraçaram da vida não valessem nada. Era a denúncia, a censura, o dinheiro que odiava e paradoxalmente não podia ganhar e que lançado aos pés me faria rastejar. Louco de raiva e de ódio, projectei-me na tela que estava na parede e pegando numa tesoura cortei-a ao meio.

—Embrulha-a— Pedi ao Eduardo que ficara transido de pavor. —E você, diga ao seu patrão que pelo preço só tem direito a meio quadro.

## VI. Metade da vida pendurada na parede

Agarrei na parede tapando os ouvidos. Todos os dias à mesma hora passava um avião, não sei para onde, que me importava se acertava com ele o relógio? Rasava os montes de lixo e fazia tremer os quadros. Punha-me louco e a odiar tudo o que voasse. Com atrepidação caíam personagens das telas e eu corria a agarrá-las e a metê-las de novo dentro do quadro. Nunca ficavam na mesma posição e pareciam odiar-me por isso. Até um miserável pedinte que desenhara junto da casota de um cão se meteu assustado dentro dela e se pôs a gritar de medo. Um dia o avião ainda entraria pela lixeira e explodiria na exposição espalhando alumínio e óleo nas telas. E a hospedeira espalmada na trampa seria o mais irreal e conseguido dos quadros. Pensei se teria um bom projector para incidir sobre ela...

A cadeira de palha entrou de novo a gemer e os seus lamentos juntavam-se aos do Eduardo que a um canto chiava de raiva e me olhava como uma ratazana que pensasse devorar-me. Há muito que deixara de falar e se mantinha escondido num silêncio obstinado.

—Calem-se!— Berrei —Parem com isso, seus animais! Vocês não sabem fazer mais nada!

Desde que desenhara aquele quadro de um casal fornicando que não eram capazes de fazer outra coisa! Não que seja moralista, ou não os teria esboçado sequer, mas aquilo já me enervava! Quando acabasse a exposição havia de por um muro entre eles, num gesto final.

—Maldito, odeio-te!— Repetia o Eduardo como se se tratasse de uma ladainha.

Mas eu não me preocupava com nada. Fizera de uma velha caixa de vinho do Porto uma espécie de caixão e metera lá os pincéis pensando fazer um enterro de primeira. E, por fim, suicidar-me-ia afogando-me num mar de tintas acrílicas.

—Céus! Um visitante!— Berrou o Eduardo renascendo —Vê lá se a este não o cortas ao meio!

E era mesmo! Mas tão míope que ia de encontro à parede e às cadeiras antes de chegar aos expositores com os quadros! Tinha a cara coçada de tanto a esfregar ao escrever certidões e licenças de habitação. Metia o nariz dentro das telas como se a sensibilidade lhe entrasse pelo cheiro.

—Não vale a pena explicares nada a este! Para ele todos os teu borrões são iguais!

O homem provava com a ponta da língua a qualidade e a mistura das tintas.

—Boa pintura— Comentava —A textura, as cores e a própria tela são de primeira!

O Eduardo estava espantado e afastou-me com um gesto.

—É um apreciador de arte?

—Sou.

—São dez contos cada quadro. É um preço irrisório para o prazer que esta viagem pelo desconhecido lhe pode dar.

—Também acho.

—Óptimo. Consola ver que ainda há quem compreenda que o modelo é supérfluo e a arte não precisa de o copiar.

—A arte é a comunicação e arrasta-nos para o sonho. São muito sugestivos. Só que não posso pagar.

—Fazemos-lhe um desconto. São só oito, não é, mestre?... Só oito...

Concordei com o preço e a promoção.

—Lamento! Mas isso é o que ganho no Ministério. Ficava um mês sem poder fazer mais nada!

—Subjectivando... não objectivando... e ficamos em cinco! Último preço...

—Não posso. A mulher está desempregada e tenho três filhos. Tinham de passar fome.

Interrompi aquela conversa que me desgotava.

—Gosta mesmo dos meus quadros? Consegue ver o cinto das ligas da ministra que se mistura com a expectoração do mineiro e as ceroulas borradas do velho bispo?...

—Adoro-os.

—Porquê? Se não os vê!

—Sinto-os na ponta da língua. A violência da cor, a forma o contorno delicado das figuras! Ah! O prazer espiritual que elas me provocam...

—Quanto pode pagar? Quatro?... Três?... Dois?...

—Há a água, a electricidade, a escola dos filhos, os livros...

—Bem. É seu. Pegue num e leve-o.

O Eduardo deu um pulo que virou a cadeira onde se sentara.

—Tu és louco! Não pode ser!

—É seu— Insisti. —É a síntese da minha subjectividade de emoções que lhe ofereço.

—Obrigado. Fico-lhe muito grato. Só que...— Hesitava o homem —É muito pesado, eu sofro de ossos e não tenho transporte!

—Não se preocupe, quando acabar a exposição eu levo-lhe a tela a casa— Garanti-lhe.

—Vai acabar já— Berrava fora de si o Eduardo —Vai acabar já...

## VII. Pavana para uma exposição defunta

—Porque é que vocês, sensatos negociantes, não se libertam dos artistas do mesmo modo que na Idade Média as cidades francesas fizeram em França aos pedintes que traziam peste, miséria e lepra?

—Que foi?— Perguntou o Eduardo salivando as palavras de sangue.

—Puseram uma enorme sopa de caridade à entrada da cidade e enquanto eles comiam fecharam-lhes as portas indiferentes às súplicas, rogos e ameaças.

—É pouco! É pouco!— Ladainhava.

O Eduardo era uma vela enfunada de raiva assassina. Eu não me importava. A morte era como um grito ou o passar de tinta negra numa tela. Um sopro frio que apagaria a chama da vela já meio derretida, nada mais.

—Insulta-me! Foge! Provoca-me!— Pediu —Faz qualquer coisa!

—Para quê?

—Para não te matar a sangue frio.

—Não me importo de ser a diarreia da tua raiva. Só que ainda tens o cheque de cinco contos, não?

—É bem pouco!— Protestou.

Só que não o teve por muito tempo! Tinham despejado na lixeira um corpo que diziam ser de um homem que se deixara absorver tanto pela mecânica que acabara máquina quando a tirania, a opressão, a censura, S. Exª que sempre me perseguira, saíam do carro onde o chauffer fardado lhes abria respeitoso a porta. Irrompia violento como um deus justiceiro e cuspia raiva, ódio e espuma acrílica na minha direcção.

—Quero o cheque.

—Pois não, censor, tirano, Exª— Retorqui —E a metade do quadro?
—Está aqui— Disse estendendo-o com nojo.

Peguei nele com cuidado e fui colocá-lo na parede ao lado da outra metade.

—Até que enfim que a tela está completa!
—Mas, Vossa Exª... comprou o quadro!— Suplicava o Eduardo.
—Comprei, mas inteiro!
—Também só deu metade do preço!— Insistia o Eduardo.
—Vou chamar a polícia.

Arranquei o cheque das mãos do Eduardo e lancei-o ao ar. Esgadanhavam-se para o agarrar e eu com alguns sopros ia-o lançando cada vez para mais longe. Esperava que caísse e se perdesse num abismo negro, sem fundo, que desenhara num quadro posto no expositor do fundo da sala. Uma mão pegou-se ao meu pescoço e começou a apertá-lo. Qual? De quem? Do Eduardo? Do ex-polícia político? De mim próprio? Cada vez apertava mais e mais e eu só soprava para que o cheque voasse cada vez para mais longe. Era isso que me preocupava, o espaço e não a vida em si. Sempre fora assim. Algures no infinito da minha mente a maldita torneira começou de novo a pingar irritante e trouxe uma outra distância à cena. As personagens saíam agora dos quadros, da lixeira onde Júlia as colocara e rodeavam-me. Vinham-me buscar. Sentia-me feliz porque pareciam finalmente aceitar-me como uma delas. A cadeira entrou a gemer mas não era o fim, não! Preocupara-me sempre mais a representação das coisas do que elas, ou eu próprio.

Miguel Barbosa

*Mester, Vol. xvii, No. 1 (Spring, 1988)*

# Book Review

García Rubio, Oscar, *Porque callo*, Ed. Solitario, Col. Folder, México, 1987.

De pronto, de entre los tesoros del anonimato, surge la palabra de un hombre hecho tierra, provincia, ciudad, soledad, angustia, desesperanza, y, desde la entraña, poeta. Grito, voz, palabra, emanan de Oscar García Rubio, joven escritor mexicano, asiduo colaborador de la Revista *Plural* en su sección de crítica literaria, "Palabra al vuelo;" editorialista del diario mexicano *El Nacional*; autor de varios libros de poesía, que ahora lanza al público *Porque callo*, un breve pero impactante libro dividido en cuatro jornadas, cada una constituida por diversos cuentos.

La primera jornada, "Sombras eléctricas," es un trozo de esa cotidianidad que se asfixia en México y que el autor nos va presentando, primero, a través del cristal de la embriaguez, único modo de evitar que la realidad nos devore. Fantasía y recuerdo se alían e intentan asesinar la soledad, en vano.

> Sorbos de sueños que lo alejan de su presente de miserias de su orfandad anciana...

Cada uno de los cuentos es una especia de cuadro que el lector mira por fuera y oye el eco que emana de dentro. Por ejemplo, la mujer que se vende fácil y el hombre que se refugia en ella para mendigar, no un cuerpo, sino un pedazo de noche; la ciudad, hospicio de "madrugadas frías," "madre de los silencios y de las sombras eléctricas," espacio infinito de una realidad.

La segunda parte se intitula "sin respuesta." Es un preguntarse por la función de la palabra, un concluir que la soledad es tan sólo una articulación de letras que no significan ni consuelan; que sólo hay una realidad: la muerte, que da a luz nuevas soledades:

> No la muerte como palabra soledad que se rompe. Sino la muerte como parirse nuevamente hasta parir un deseo generador de nuevas palabras... Nuevas soledades.

En tercer lugar el autor nos ofrece un "Intermedio." Desde esa pausa vislumbra una esperanza que puede ofrecer los sueños y ahora también, la palabra, esa "que nació con nosotros y jugó con mariposas," y que lo llevó a la cuarta jornada: "Mirando estas palabras negras." Desde el fondo de la oscuridad, esta jornada última es un canto a la vida; es el encuentro del yo de los abismos en su infancia más pura a través de la palabra; es la ebriedad lúcida que disuelve angustias, descubre el amor, y que a fin de cuentas le da al autor su razón de ser:

> "Y ahora estoy ante la hoja mirando estas palabras negras.

Además de estar cimentado en un bellísimo lenguaje, este libro refleja el pensar y el sentir de un joven mexicano, que puede ser muchos jóvenes mexicanos. Nos muestra que la desesperanza que transpira su país puede servir de aliciente para modificar realidades con el poder de la palabra. Es un extraordinario ejemplo de la nueva prosa poética mexicana.

Laura Radchik
University of California, Los Angeles

# Publications Received

*Alianza Editorial* (Madrid) 18 (marzo-abril 1987), 19 (mayo-junio 1987), 20 (septiembre-octubre 1987), 21 (noviembre-diciembre 1987).

Alvarez, Luis. *Gramática del discurso poético de Miguel R. Utrera*. Caracas: Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello", Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, 1986.

Arroyave, Cecilia. *Intermedio*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1980.

Baptista, Amadeu. *Maçã*. NP: Limiar, 1986.

Bernal, Juan Manuel. *La ventana del ojo rojo*. México, D.F.: Impretei, 1987.

Beverley, John. *Del "Lazarillo" al sandinismo. Estudios sobre la función de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

Bioy Casares, Adolfo. *Historias desaforadas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Briceño Perozo, Mario. *La espada de Cervantes*. Caracas: Italgráfica, 1987.

*Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Universidade Estadual de Campinas—Instituto de Estudos da Linguagem. 12 (1987).

Campos, Sérgio. *Ciclo amatório*. São Pãolo: João Scortecci/Chico Moura Editores, 1986.

*De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. Merlín H. Forster y Julio Ortega, eds. México: Editorial Oasis, 1986.

Gordon-Vailakis, Ivón. *Nuestrario*. México, D.F.: Impretei, 1987.

Gómez Valderrama, Pedro. *La otra raya del tigre*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Graça Moura, Vasco. *Camões e a divina proporção*. Lisboa: Inova/Artes Gráficas, 1985.

Guerra Cunningham, Lucía. *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

*I&L: Ideologies & Literature*. 2:1 (Spring 1987) and 2:2 (Fall 1987).

*I&L: Institute for the Study of Ideologies and Literature*. Special number on "Plays in Imperial Decadence." Anthony N. Zahareas, ed. 2:1 (Winter/Spring 1986).

*International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Ed. Julián Olivares. *Revista Chicano-Riqueña* 13:3–4 (Fall–Winter 1985).

*Línea Plural* (Revista del taller literario del Departamento de Español, Italiano y Portugués de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign) (otoño 1987).

Moussong, Lazlo. *Castillos en la letra*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986.

Rivers, J.W. *When the Owl Cries, Indians Die: Poems of Mexico and the Southwest*. London and Toronto: Associated University Presses, 1986.

Rizk, Beatriz J. *El nuevo teatro latinoamericano: Una lectura histórica*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

Tablada Pérez, Carlos. *El pensamiento económico de Ernesto Che Guevara*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.

Valdés, Gina. *Comiendo lumbre*. Colorado Springs, CO: Maize Press (The Colorado College), 1986.

Valiente Noailles, Enrique. *Paralelas en ramo*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1987.

Vuskovic, Pedro y Belarmino Elgueta. *Che Guevara en el presente de la América Latina. Los desafíos de la transición y el desarrollo*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.

*Whimsy IV (Western Humor and and Irony Membership Serial Yearbook)* (April 1986). Ed. Don L.F. Nilsen.

# Contributors

MIGUEL BARBOSA received his M.A. in Economy and Finances at Lisbon University. His published works include "As Confessões de Um Caçador de Dinossauros," "O Palheiro," "O Adesivo," "O Insecticida" and "Esta Louca Profissão de Escritor." He is currently working on a play and a collection of short stories, and has published mystery novels under the pseudonym of Rusty Brown.

JACQUELINE EYRING BIXLER, Associate Professor of Spanish at Virginia Tech, received her Ph.D. in Latin American Theatre from the University of Kansas. Her publications include a book-length study and five additional articles on the theatre of Emilio Carballido.

JUAN JOSÉ PRAT FERRER is working toward his doctorate at UCLA in Medieval Spanish Literature. Several of his short stories and poems have been published in *Diario La Prensa* as well as excerpts of his "Sonetos de la Noche" in *Mester*. He is currently working on an article about the Serranillas of Góngora.

LAURA RADCHIK is a graduate student at UCLA specializing in Contemporary Spanish Literature. She received her B.A. in Philosophy from the Universidad La Salle in Mexico City. She has published in *Logos*, the philosophy journal of Universidad La Salle, and has a book of poetry and fiction entitled *Sueño y escarcha*.

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL has been a Visiting Professor at Princeton and is now a Professor of Spanish Literature at the University of Zaragoza, specializing in Spanish Cinema. Among his publications are *Obra Literaria de Luis Buñuel* and "Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin," which won the 1988 Premio Espejo. He is also currently working on a study of the cinema of Carlos Saura and José Luis Borau.

JOSÉ ENRIQUE SERRANO ASENJO graduated from the University of Zaragoza with a specialization in Twentieth-Century Spanish Literature. His publications include "Estar Cansado tiene plumas" (forthcoming) and "Muerte española." He is completing his doctoral thesis entitled *Aproximación al estudio de las vanguardias literarias en Aragón (1925–1945).*

LUÍS MIGUEL VICENTE received his B.A. and M.A. from the Universidad Autónoma de Madrid. After beginning his doctoral work at the University of Georgia, he came to UCLA as a Del Amo Scholar, where he is currently working on his dissertation on Medieval Spanish Literature. His publications include "El monólogo de Pleberio: contraste y parecido con dos llantos en *Carcel de amor*," in *Celestinesca*, May, 1988.

# QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

---

Suscripción anual:
—Italia ..... L.25.000
—Extranjero ..... $25

---

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

via Po, 19 — 10123 TORINO

REDACCIÓN:

via Montebello, 21 — 10124 TORINO

(Italia)

# IBERO AMERICANA

## LATEINAMERIKA · SPANIEN · PORTUGAL

### IBEROAMERICANA

se dedica con sus ensayos, reseñas y la „Crónica" a las sociedades, historia, cultura, lengua y literatura de América Latina, España y Portugal. Informaciones de actualidad, entrevistas e informes alternan con análisis exhaustivos en sus ensayos.
La revista es dirigida por los profesores Martin Franzbach (Universidad de Bremen), Karsten Garscha (Universidad de Francfort), Jürgen M. Meisel (Universidad de Hamburgo), Klaus Meyer-Minnemann (Universidad de Hamburgo), Dieter Reichardt (Universidad de Hamburgo).

IBEROAMERICANA se publica desde 1977. En 1977 aparecieron 2 números, desde 1978 aparecen anualmente 3 números en 2 entregas con un total de más de 300 págs.

Se publican ensayos en aléman, castellano, y ocasionalmente en portugués e inglés.

La suscripción de IBEROAMERICANA cuesta US$ 30,— por año (3 números) más gastos de envío, estudiantes pagan US$ 24,—.

*Ultimamente se han publicado:*

### IBEROAMERICANA 28/29

**Klaus-Meyer-Minnemann,** Lateinamerikanische Literatur — Dependenz und Emanzipation.
**Ineke Phaf,** Cuatro Lecturas del Caribe Metropolitano.
**Rolf Kloepfer,** Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes.
**Dieter Reichardt,** Literatur und Gesellschaft am Beispiel der ‚Sonatas' von Valle-Inclán.
**Klaus Dirscherl,** Fragmente bildnerischen Denkens. Der Maler Antonio Tàpies als Schriftsteller.
**John M. Lipski,** The construction pa(ra) atrás among Spanish-English bilinguals.
Rezensionen, Chroniken. 158 Seiten.

### Editionen der Iberoamericana

Es una colección de libros académicos editados en lengua alemana o española cuya temática es el hispanismo o América Latina.

*Ultimamente se han editado:*
**Ulrich Fleischmann, Ineke Phaf (Hrsg.)**
**El Caribe y América Latina /**
***The Caribbean and Latin America***
Actas dell III. Coloquio Interdisciplinario sobre el Caribe efectuado el 9 y 10 de noviembre de 1984. Papers presented at III. Interdisciplinary Colloquium about the Caribbean on the 9th of November 1984.
1987, 274 págs., US$ 17,50
ISBN 3-89354-751-7
Los 26 ensayos de este libro se centran en problemas literarios y lingüísticos del Caribe.

**Wolfgang A. Luchting**
**Estudiando a Julio Ramón Ribeyro**
1988, 370 págs., US$ 26,80
ISBN 3-89354-819-X
Un extenso estudio monográfico sobre la obra novelística y cuentística del peruano Julio Ramón Ribeyro.

### Bibliographie der Hispanistik

**in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz**
**(Bibliografía de la hispanística en la República Federal de Alemania, Austria y de Suiza germanohablante)**
Editados por Titus Heydenreich y Christoph Strosetzki por encargo de la Asociación Alemana de Hispanistas
Band I (1978—1981)
1988, 125 págs., US$ 18,—
ISBN 3-89354-705-5
Band II (1982—1986)
1988, 179 Págs., US$ 18,—
ISBN 3-89354-705-3

*Solicite catálogo general.*

**Vervuert**
Verlagsgesellschaft
Wielandstrasse 40
D-6000 Frankfurt
R.F.A.

//iberoanz - Platte: verv3 - Datum: 22.6.88 - c. - Dress A, C